

**Krakowska Szkoła Wyższa
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego**

**PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO
W XXI WIEKU**

Sztuka - społeczeństwo - edukacja

**pod redakcją
Stanisława Hrynia**

KRAKÓW 2004

Rada Wydawnicza:
Klemens Budzowski, Andrzej Kapiszewski,
Jacek Majchrowski, Zbigniew Maciąg

Recenzja:
Prof. KSW dr hab. Jacek Siwczyński

Redaktor prowadzący
Halina Baszak Jaroń

Adiustacja i korekta:
Anna Nowak

Zdjęcia i reprodukcje
ze zbiorów Autorów



Copyright© by Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków 2004

ISBN 83-89823-70-5

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie, ani leż rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich

Na zlecenie:
Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ksw.edu.pl

Wydawca:
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o., Oficyna Wydawnicza AFM,
Kraków 2004

Łamanie:
Wojciech Prażuch
wojpra@alte.pl

Druk i oprawa:
Cenzus

Radę Naukową IV Międzynarodowej Konferencji Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego tworzyli:

- Prof. KSW dr hab. Zbigniew Maciąg - Rektor Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. dr hab. Jerzy Malec - Prorektor Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. Anatolij Dcmiańczuk - Rektor Międzynarodowego Uniwersytetu w Równem, Ukraina,
- Sergij Jerochin - Rektor Narodowej Akademii Zarządzania w Kijowie, Ukraina,
- Miklós Galó - Prorektor Nyiregyhazi Főiskóla, Węgry,
- Prof. György Venter - Rektor Nyiregyhazi Főiskóla, Węgry,
- Prof. KSW dr KJemens Budzowski - Kanclerz Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. KSW dr hab. Bogusława Bednarczyk - Dziekan Wydziału Stosunków Międzynarodowych Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. KSW dr hab. Barbara Stoczewska - Dziekan Wydziału Prawa i Administracji Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. KSW dr hab. Stanisław Kilian - Dziekan Wydziału Nauk Politycznych i Komunikacji Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. KSW dr Dariusz Fatula - Dziekan Wydziału Zarządzania i Marketingu Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. KSW dr Zofia Szarota - Dziekan Wydziału Nauk o Rodzinie Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
- Prof. dr hab. Stanisław Hryń - Dziekan Wydziału Malarstwa i Architektury Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.

The Academic Board of the 4th International Conference included:

- **Professor Zbigniew Maciąg, Ph.D. - Rector of Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Professor Jerzy Malec, Ph.D. - Vice-Rector of Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Professor Anatolii Demiańczuk, Ph.D. (Pedagogics) - Rector of the International University in Rowne, Ukraine,**
- **Sergiy Jerochin - Rector of the National Academy of Management in Kiev, Ukraine,**
- **Miklós Galó, Ph.D. - Vice-Rector of Nyi'regyhazi Foiskóla, Hungary,**
- **Professor György Venter - Rector of Nyi'regyhazi Foiskóla, Hungary,**
- **Professor Klemens Budzowski, Ph.D. - Chancellor of Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Professor Bogusława Bednarczyk, Ph.D. - Dean of the Faculty of International Relations at Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College**
- **Professor Barbara Stoczewska, Ph.D. - Dean of the Faculty of Law and Administration at Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Professor Stanisław Kilian, Ph.D. - Dean of the Faculty of Political Science and Social Communication at Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Dariusz Fatula, Ph.D. - Dean of the Faculty of Management and Marketing at Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Professor Zofia Szarota, Ph.D. - Dean of the Faculty of Family Studies at Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College,**
- **Professor Stanisław Hryń, Ph.D. - Dean of the Faculty of Architecture and Fine Arts at Andrzej Frycz Modrzewski Cracow College.**

Spis treści

Wstęp.....	9
<i>Kazimierz Bednarz</i> Mistrz, uczeń - odpowiedzialność.....	11
<i>Krzysztof Bien</i> Autorska wizja estetycznego kształtowania przestrzennego miasta XXI wieku na przykładzie Krakowa.....	31
<i>Andrzej Bojęś</i> Nowa technika budowlana jako jedna z przyczyn rozwoju architektury na świecie.....	49
<i>Krzysztof Ingarden</i> Pawilon Polski - EXPO Aichi w Japonii.....	57
<i>Maciej Kowalik</i> Dom pod Globusem - Stryjeński, Mączyński, Mehoffer.....	63
<i>Barbara Stec</i> Le Corbusier i inwestorzy w dziele La Tourette.....	71
<i>Marta A. Urbańska</i> Maciej Nowicki: humanista, wizjoner i architekt.....	85
<i>Piotr Wróbel</i> Edukacyjne funkcje architektury współczesnej. Kultura/architektura a natura.....	89
Noty o autorach.....	100

Wstęp

Tradycyjnie Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego organizuje w pierwszych dniach czerwca Międzynarodową Konferencję Naukową. Tegorocznym przedmiotem obrad, czwartej już konferencji, było „Państwo i społeczeństwo w XXI wieku”.

W tej różnorodności problemów i zagadnień związanych z życiem społecznym, ideą naszej części konferencji była wielka opowieść o wychowaniu przez sztukę.

Edukacja poprzez tak szlachetne dyscypliny jak architektura i sztuki piękne ma bardzo duże znaczenie i jest ważnym ogniwem w rozwoju społeczeństw. Zadawaliśmy sobie pytania i omawialiśmy zagadnienia związane z wychowaniem przez sztukę i włączeniem jej w nurt świadomości społecznej. Mówiliśmy o szansie „sztuk” w nowocześnie pojętym wychowaniu jednostki i społeczeństwa. Wreszcie o sensie sztuki dawnej i dzisiejszej, o związkach awangardy z tradycją, o społecznych uwarunkowaniach sztuki i roli awangardy w kreowaniu cywilizacji XXI wieku. Nie były nam obce rozważania na temat: sztuka a technika, techniki i technologie w architekturze i sztuce. Zastanawialiśmy się nad znaczeniem relacji „mistrz i uczeń” i nad wpływem wielkich twórców architektury i sztuki ubiegłego stulecia na edukację artystyczną i społeczną w XXI wieku.

Dyskutowaliśmy również o tajemnicy twórców sięgających do tradycji, którzy przez swoje dzieła dają nieustannie lekcję współczesności.

Naszą wizją i posłannictwem jest określenie sensu sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa. Wydział taki jak nasz-Architektury i Sztuk Pięknych - jest miejscem nabywania wiedzy i umiejętności, miejscem przekazywania warsztatu artystycznego i dóbr intelektualnych młodym adeptom sztuki, którzy za chwilę pójdą w świat dość trudny i skomplikowany, nie zawsze spragniony sztuki.

prof. dr hab. Stanisław Hryń

Kazimierz Bednarz

Mistrz, uczeń - odpowiedzialność

„A jeśli mieszkasz w miejscu, gdzie wielu dobrych mistrzów żyło, tym lepiej dla ciebie. Ale jako radę ci daję: staraj się najlepszego wybrać sobie za nauczyciela i takiego, co największą się cieszy sławą; a praktykując dzień po dniu wbrew byłoby naturze, jeśli byś jego maniery i sposobu nie przyswoił. Tymczasem, jeśli zaczniesz rysować dziś według tego, jutro wedle tamtego, nie posiędziesz sposobów ani jednego, ani drugiego i z konieczności staniesz się dziwakiem, któremu skłonności ku każdej manierze w głowie przewrócą... Jeśli zaś będziesz trzymał się jednego, ciągle się ćwicząc, bardzo byś musiał tępego być rozumu, gdybyś żadnego pokarmu zeń nie wyciągnął”.

W cytowanym fragmencie traktatu Cennino Cenniniego¹ *Il Libro dell'Arte (Trattato della Pittura)* z przełomu XIV i XV w. dowiadujemy się, jak ważną rzeczą dla początkującego artysty wczesnego renesansu była nauka u mistrza i sam wybór właściwej osoby na nauczyciela. Warto z perspektywy początku XXI w., a więc 600 lat później przyrzeć się nieco zasadom, które obowiązywały w procesie wychowywania młodych twórców w czasach poprzedzających największy rozkwit wszelkich sztuk plastycznych, aby móc skonfrontować je z obecną sytuacją w tej dziedzinie i może odpowiedzieć sobie na pytanie, czy nie gubimy pewnych istotnych dla tego wychowania wartości.

¹ Cennino Cennini, uczeń Agnolo Gaddi, który był uczniem swojego ojca Taddeo Gaddi, ten z kolei był przez dwadzieścia cztery lata uczniem Wielkiego Giotto (ucznia Wielkiego Cimabuego prekursora szkoły florenckiej). Cennino Cennini nie osiągnął wielkich sukcesów w sztuce, lecz wielkość swoją zawdzięcza spisaniu ówczesnej wiedzy warsztatowej wywodzącej się z dwóch najznakomitszych pracowni Cimabuego i Giotto, który zapoczątkował sztukę Trecenta, wczesnego renesansu.

Zasadniczo metoda kształtowania talentów nie zmieniła się. Tak wtedy, jak i dziś uczeń wzrasta pod opieką swego mistrza, jednak mistrz, jak radzi nam Cennini, powinien być tym najlepszym i takim, co cieszy się sławą. Dlaczego to jest takie ważne? Wiemy wszyscy, jak ogromne znaczenie w edukacji artystycznej ma osobowość nauczyciela, jego autorytet i duża wiedza praktyczna. Mistrz, który fascynuje swoimi umiejętnościami, trafnością wskazówek i umiejący czynić z rzeczy trudnych łatwe, może wyzwolić w uczniach olbrzymi potencjał twórczy, a dzięki ogromnemu doświadczeniu wspaniale go rozwinąć i poprowadzić we właściwym kierunku. Natomiast nauczyciel opierający swoją wiedzę na nie najlepszych własnych doświadczeniach, przecuciach i obowiązujących trendach, a także na akademickiej poprawności może ów potencjał stłamsić, ograniczając i blokując wychowanków, gasząc ich entuzjazm, a czasem nawet wypaczając ich zdolności.

Edukacja w dziedzinie sztuki jest czymś wyjątkowym, ponieważ wymaga wielkich umiejętności, świadomego i swobodnego, poruszania się w świecie ludzkiej wrażliwości, który niestety nic jest dostępny dla naszego poznania rozumowego. Cennini zaleca trzymanie się jednego nauczyciela. Jest to ze wszech miar słuszne, gdyż co nauczyciel, to inna perspektywa twórcza, inne spojrzenie na formę artystyczną i inna świadomość istoty dzieła sztuki. Rozwój ucznia oraz osiąganie przez niego postępów wymaga przyjęcia pewnego uporządkowanego systemu wartościowania, pewnej jednolitej skali odniesienia, która jest bazą wyjściową w budowaniu własnego potencjału twórczego. Trudno budować własny kapitał twórczy, jeśli zbyt często tę bazę zmieniamy lub jeśli w ogóle jej nie posiadamy, próbując tworzyć coś w oderwaniu od jakichkolwiek wzorów, nie chcąc podjąć współpracy z mistrzem i realizować jego poleceń. Według Cenniniego nie można doskonalić się samemu, gdyż najistotniejszą rzeczą jest opieranie się na dobrej praktyce i doświadczeniu, które zdobywa się po wielu latach.

„Wszak wielu jest, co mówi, że nauczyli się sztuki nie będąc nigdy u nauczyciela; nie wierz temu, daję ci za przykład tę książkę; studiując ją dzień i noc, jeśli nic przejdiesz jakiejś praktyki z jakimkol-

wiek nauczycielem, nie dojdiesz nigdy do niczego ani z uczciwym obliczem stanąć nie będziesz mógł pomiędzy mistrze”.

Ma to szczególne znaczenie w tych dziedzinach sztuki, które opierają się na dużej wiedzy warsztatowej. Można śmiało powiedzieć, że jest to pewna odpowiedzialność ucznia w stosunku do siebie samego i swojego talentu. Dalej Cennini radzi nam:

„(...) z początku uczyć się, od małego, przez rok rysowania na tablicy, potem przebywać w pracowni z mistrzem, który by umiał pracować we wszystkich działach naszego kunsztu i terminując rozpocząć od rozcierania farb, i nauczyć się gotować kleje, i przesiewać gips, i nabrać wprawy w gipsowaniu (gruntowaniu) obrazów i uwypuklać nim (modelować podłoże), skrobać (szlifować), złocić, dobrać punktować Potem ćwicząc się w malowaniu, zdobieniu wytrawami, robieniu szat zlotolitych, praktykując roboty na murze..., zawsze rysując nigdy nic niechając, ani w dzień świąteczny, ani w dzień roboczy. I w ten sposób wrodzone skłonności przez ciągłe ćwiczenie zamieniają się w dobrą praktykę”.

Jak widzimy, konieczna jest tutaj pewna etapowość pracy, mająca na celu opanowanie kolejnych progów w doskonaleniu swojego rzemiosła. Edukacji tej nic można przyspieszyć, musi ona przebiegać zgodnie z indywidualnymi możliwościami ucznia i jego własnymi predyspozycjami. Ponadto powinna również dawać wyczerpującą wiedzę dotyczącą skomplikowanego warsztatu pracy oraz wiedzę na temat poszczególnych technik artystycznych i materiałoznawstwa. Terminowanie w pracowni mistrza uczy przede wszystkim zawodu i funkcjonowania w świecie sztuki - organizowania pracy i etyki zawodowej - tego, co nazywamy profesjonalizmem. Cennini uważa, że:

„Jeśli pracujesz uczciwie i poświęcasz czas dla twoich robót i szlachetne farby dasz, taką zyskasz sławę, że bogata osoba przyjdzie zapłacić ci za ubogą, imię twoje stanie się tak zacne w stosowaniu dobrych farb, że jeśli mistrz jakowyś będzie miał dukata za figurę - tobie zostaną ofiarowane dwa i osiągniesz łącznie swoje zamiary, jako że stare powiada przysłowie: jaka praca taka płaca”.

Od mistrza niekiedy przejmują się także pewne wzory postawy życiowej i normy postępowania, o których wspomina też Cennini:

„A więc wy, co ze szlachetnego upodobania miłośnikami pełniymi cnoty jesteście i przede wszystkim ku sztuce dążycie, stróście się przody w szaty takowe, a mianowicie: miłość, pokorę, posłuszeństwo i wytrwałość. I jak najwcześniej możesz, zacznij od oddania się pod przewodnictwo nauczyciela dla uczenia się, a jak najpóźniej zdołasz mistrza swego odejść (...)”.

„Żywot twój winien być zawsze pocziwy, tak jakbyś miał studiować teologię, filozofię czy też inne nauki, znaczy się jeść i pić umiarkowanie, co najmniej dwakroć dziennie, pożywając jadło lekkie, ale syte, pijąc wino łagodne, zachowując i szczczędząc ręki, czyli wystrzegając się zmęczenia... Inna jest jeszcze przyczyna, która rękę może ci osłabić i zgoła niepewną ją uczynić i drżącą jako liść na wietrze, a to jeśli z białogłowami za wiele przystawać będziesz”.

Praca z mistrzem to jedno wielkie ćwiczenie się i wyzwanie, lecz nie należy zapominać o innym cennym źródle doświadczeń - naturze. Nic tak nie pobudza zmysłów, jak żywa przyroda i jej kontemplacja. Nic tak nie rozwija wrażliwości twórczej, jak praca w plenerze. Sam tego doświadczyłem i uważam, że nie ma lepszej szkoły, gdyż sytuacja plenerowa jest wyjątkowo mobilizującym wydarzeniem.

Pracując w przyrodzie, jesteśmy jak gdyby sami obecni w obrazie, który malujemy i bardzo silnie, wszystkimi zmysłami odczuwamy otaczającą nas rzeczywistość, jej realność, zmienność i ulotność. Praca w plenerze jest zdeterminowana zmieniającym się światłem, często pogodą i niedogodnościami warunków pracy. Lecz, jak to miał w zwyczaju mawiać prof. Jerzy Nowosielski: „im gorzej, tym lepiej dla malarza”. W takich warunkach trzeba szybko podejmować decyzję, nie ma czasu na kombinacje myślowe i powielanie schematów, jest to czysta reakcja na otaczającą nas przyrodę. Wszystkie te niedogodności rekompensuje intensywność i niezakłócona ciągłość odczuwania, przeżywania danej sytuacji, która pochłania nas całkowicie, bez reszty, bez najmniejszego rozdzwiku między nami a otaczającą nas rzeczywistością, ponieważ i my jesteśmy jednym z jej elementów.

Pracując samemu, najwięcej można się nauczyć w plenerze. Tam również często dokonuje się największych odkryć dla swego malar-

stwa. Nie bez powodu Cennino Cennini w jednym z rozdziałów swego dzieła przypomina:

„W jaki sposób, niezależnie od nauczycieli winienesz zawsze rysować z natury, ćwicząc się ciągle (...). Bacz, że najdoskonalszym, jakiego mieć możesz, przewodnikiem i najlepszym sterem jest łuk tryumfalny rysowania z natury. I to wyprzedza wszystkie inne przykłady, i zaufaj mu sercem szczerym zawsze, a szczególnie, gdy zbudzi się w tobie odczucie rysunku. Wytrwale nie omieszkaj każdego dnia coś narysować, coś co nigdy nie będzie zbyt małe, by zadośćuczynić, a doskonały pożytek ci przyniesie. (...). Wyobrażaj i rysuj jak najwięcej z natury i nabierzesz w ten sposób dobrego doświadczenia”.

Nauczyciel w liceum często zabierał nas w plener, gdzie uczyliśmy się sprawnie posługiwać techniką akwarelową. Pamiętam jeden taki dzień, kiedy wybraliśmy się, by malować, ale bardzo szybko zepsuła się pogoda i nie mogliśmy zbyt daleko odchodzić, chmurzyło się. Byłem zły, że nie mogę iść gdzieś dalej i poszukać sobie jakiejś starej chaty z drzewem lub innego równie natchnionego tematu. Trochę ze złością, trochę z przekory usiadłem naprzeciwko robotniczych baraków i elektrycznych słupów. Pomyślałem, że skoro nie ma co malować, to dla hecy namaluję tę złą pogodę z chmurzącym się, szarym, fioletowo-różowym niebem. Kiedy skończyłem pracę, nadal byłem niezadowolony z całej sytuacji, ale kiedy po powrocie do szkoły wyjąłem swoją akwarelę, byłem ogromnie i szczerze zaskoczony.

Mimo nieciekawego tematu praca moja miała w sobie coś, czego nigdy dotąd nie udało mi się w takim stopniu uchwycić, coś, co wyłącznie dotyczyło wyrazu, nastroju, działania. Zrozumiałem wtedy, że siła obrazu nie leży w atrakcyjności tematu, lecz w wydobyciu istoty rzeczy, pracy koloru, światła i formy oraz tego czegoś, co nosimy w sercu. Maksymilian Gierzyński pisał:

„W malarstwie jak w poezji pewna obrona forma to siła lub czułość wyrażenia, to to, co kołysze duszę, choćby treść, wątek, na którym osnuta jest rzecz cała, była skromna”.

Vincent van Gogh zauważał:

„Dałem się na wskroś przeniknąć powiewom idącym od tych pagórków i sadów; co dalej - zobaczę. Moje malarskie ambicje ogra-

niczają się do paru skib, roli, kielkującego zboża, oliwkowego sadu, cyprysa; ten zaś nie łatwy jest do zrobienia”.

Widać dobitnie, jak niezmiernie ważną rzeczą w kształtowaniu artystycznych umiejętności jest kontakt z naturą.

Jeszcze innym, niemniej cennym źródłem wiedzy praktycznej o malarstwie jest analizowanie największych dzieł sztuki w muzeach, w bezpośrednim kontakcie z obiektem podpatrywanie szczegółów realizacyjnych. Bardzo w tym pomaga wykonanie, przynajmniej jednej w życiu, kopii z oryginału dzieła ulubionego artysty. Chodzi tutaj o chęć i umiejętność podążania tą samą drogą, co autor wybranego dzieła, dla poznania i przyswojenia sobie jego sposobu myślenia i nabycia podobnych doświadczeń. Przykładem niech będzie malarstwo Piotr Norblina czy Maurycego Gottlieba, których fascynacja Rembrandtem była tak wielka, że często w budowaniu własnych obrazów starali się naśladować jego technikę i sposób budowania efektów plastycznych.

Warto wielokrotnie analizować dzieła największych mistrzów, aby móc wciąż doskonalić swą własną sztukę i aby przekonać się, jak często bardzo prostymi środkami osiąga się zdumiewające efekty. Nic ma nic złego w tym, jeśli uczymy się, podpatrując innych. Kiedy dobrze przyjrzymy się obrazom Maurycego Gottlieba, Piotra Norblina czy wreszcie Rembrandta van Rijn, wykonanym w technice olejnej, odkryjemy, iż są one budowane bardzo prosto i bardzo oszczędnie, tak aby uzyskać maksimum efektów przy zastosowaniu minimum środków malarskich. Jest to cecha, którą spotykamy w dziełach największych mistrzów. Obraz w klasycznym malarstwie olejnym zaczynał realizować już od momentu przygotowywania gruntu, którego rodzaj i kolor był niezmiernie istotny, gdyż brał on udział w tworzeniu wielu efektów barwnych obrazu. Grunt pokrywano często imprimiturą w odpowiednim odcieniu (np. szarą, jak to widzimy w obrazach Rubensa). Na barwionej zaprawie czy też imprimiturze wykonywano rysunek pędzlem, który następnie rozwijano i wprowadzano w fazę miękkiego walorowego lub monochromatycznego modelunku - podmalowania. Często podmalowania pełnego ekspresji, jak w obrazie *Krajobraz z miłosiernym Samaryta-*

ninem Rembrandta; liryzmu, jak u Gottlieba w obrazie *Ahasverus* czy też dekoracyjności, jak w obrazach Norblina np.: *Śniadanie w parku na Powązkach*.

Ten rodzaj podmalowania *grisaille* prześwietlony odpowiednio zabarwioną zaprawą był zasadniczą konstrukcją, a czasem nawet treścią całego obrazu, w którą stopniowo i dyskretnie wtapiano cienkie prześwitujące warstwy koloru, laserunki, warstwy pól kryjące i wreszcie, podbijające światło fakturą, impasty. Warstw} te, tworząc ażurową strukturę malarską, wykorzystują dla oddania wrażenia końcowego efekty pochodzące z wszystkich faz budowy dzieła. Obraz taki ma o wiele bogatsze oddziaływanie, posiada większe wrażenie głębi, powietrza i blasku światła, zbudowanego na jasnych podmalówkach bieli.

Efektów tych nie da się uzyskać metodą *alia prima*, mokre w mokre, dlatego warto wyciągać wnioski z oglądania dzieł największych mistrzów. Dzieł, w których zauważamy ogromny szacunek dla techniki i technologii, czyli warsztatu artysty malarza.

„Rozmiłuj się w rysowaniu coraz to doskonalszych rzeczy, jakie możesz znaleźć uczynione ręką wielkich mistrzów” - zalecał Cennino Cennini.

Kontakt z klasycznymi technikami pozwala na poszerzanie własnego spektrum środków wyrazu, budowanie większej świadomości artystycznej i doskonalenie własnego warsztatu twórczego. Jest to kształtowanie profesjonalnego podejścia do procesu tworzenia. Analizując technikę i technologie malarstwa klasycznego, odkrywamy proste sposoby techniczne, umożliwiające osiąganie niespodziewanie bogatych efektów. Dowiadujemy się, jak ogromne znaczenie w budowaniu dzieła ma dobra znajomość techniki, bez której często jesteśmy bezradni.

Chciałbym również w kilku zdaniach odwołać się do skromnej osoby, mojego nauczyciela prof. Jerzego Nowosielskiego, jednego z największych współczesnych malarzy polskich. Kiedy Profesor pracował jeszcze w Akademii i prowadził swoją pracownię, był niezwykle lubiany przez studentów, uczniowie darzyli Go wielkim szacunkiem i zaufaniem, przyjmując bez szemrania każde słowa krytyki.

Był nauczycielem o bezkompromisowej postawie wobec sztuki. Uważał, że nie można być średnim lub dobrym malarzem. Powtarzał: „albo się jest malarzem, albo się nim nic jest”. Poza tym, że sztukę swoją opierał na tradycji klasycznego malarstwa temperowego - ikony, bardzo często w malarstwie odwoływał się do piękna natury, czerpiąc z niej natchnienie pełnymi garściami, nawet w tych najbardziej abstrakcyjnych obrazach.

W pracy pedagogicznej prof. Nowosielski przede wszystkim nie dopuszczał do sytuacji, aby asystent kierował pracownią i miał wpływ na ocenę prac studentów, a On był w niej gościem. Codziennie, jeżeli Mu tylko zdrowie na to pozwalało, słychać było charakterystyczne pukanie do drzwi. Nowosiel, jak Go nazywali studenci, wchodził i podejmował rozmowę, która zawsze była miniwykładem na temat malarstwa. Bardzo często brał pędzel lub węgiel do ręki, omawiając różne aspekty rozwiązań wizualnych dzieła sztuki; na czym polega twórcza interpretacja otaczającej nas rzeczywistości i co jest najistotniejsze w malarstwie i rysunku.

Kiedyś Profesor wszedł do pracowni i nie był zadowolony z naszego podejścia do rysunku. Postanowił pokazać nam, jak powinniśmy pracować. Poprosił modelkę, aby stanęła w rogu sali na tle białej ściany i drewnianej podłogi, wziął węgiel do ręki i stanął przed jedną z desek z przygotowanym arkuszem papieru. Zaczynając rysować, przybliżył się trochę w kierunku modelki i bardzo wnikliwie patrzył przez chwilę w jej stronę, następnie cofnął się i zaczął spokojnie prowadzić linię po kartce, po chwili zatrzymał rękę, znów zrobił krok w kierunku „aktu”, patrzył w skupieniu i znów powrócił do linii na papierze, którą prowadził dalej. Wyglądało to tak, jak gdyby dziecko, bawiąc się na plaży, rączkami przenosiło wodę z morza do swojego dołka w piasku, nie chcąc uronić ani kropli. Pomiedzy zewnętrzną sytuacją a powstającym rysunkiem nic było najmniejszej szczeliny, w którą wdarłby się fałsz, efekty dowolności; rysunek nie zawierał przypadkowych kresek, a w tym, co robił, była niesamowita dyscyplina. Na koniec zażartował: „Proszę się nie przejmować, jak rysunek nie zmieści się na kartce, przecież zawsze papier można dokleić”. Chciał przez to powiedzieć, że rysunek to coś więcej niż

poprawność rozmieszczenia i zbudowania postaci na kartonie wymierzona ołówkiem.

Właściwie nigdy Profesor nie koncentrował się na tradycyjnej korekcie typu: ta płama jest w złym kolorze, to jest za ciepłe czy za zimne, za blisko czy za daleko. Obraz mógł mieć dużo niedociągnięć, lecz musiał być zapisem własnych odczuć i być przede wszystkim dobrze zbudowany środkami czysto malarskimi - kompozycja, forma, kolor, światło, kontrast. Obojętnie, jaki to był rodzaj malarstwa, to działanie jego musiało wynikać z zawartego w nim klucza abstrakcyjnego. Prof. Nowosielski często powtarzał: „malujcie tak, jak jest” i te słowa bardzo utkwiły mi w pamięci. Liczyła się prawda i szczerść wypowiedzi w odniesieniu do działania całości tematu, jego klimatu, nastroju i niedających się opisać słowami emocji wewnętrznych. Mówił: „nie wystarczy namalować obraz, trzeba tchnąć w niego ducha”. Obce mu było obojętne podejście do tematu; uczuciowość jest nieodzownym elementem jego malarstwa i bardzo istotną rzeczą było to, czy maluje akt kobiety, czy rondle martwej natury, choć w jedno, jak i w drugie wkładał całe swoje serce. Przytoczę tutaj piękne słowa Maksymiliana Gieryskiego: „Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trochę uczucie, w które się samemu nie wierzy często lub, o którym się wątpi w pewnych chwilach, ta trocha przegląda jednak przez farbę i może jej blasku dodaje (...). Liryzm jest właściwy też malarstwu, jeśli można, pod jaką bądź formą dawać własne uczucia, wewnątrz samego siebie. W obrazach moich odbicie mojego usposobienia koniecznie być musi”.

Wracając do spraw dotyczących techniki i technologii, trudno nie zauważyć, że współczesny warsztat artysty malarza często pozostawia wiele do życzenia. Jeśli dotyczy to wyłącznie jego własnej twórczości, to on sam ponosi tego konsekwencje. Gorzej jest natomiast, kiedy nauczyciel własną niedbałość technologiczną przenosi na swoich uczniów, bądź, jeśli koncentruje się wyłącznie na efektach artystycznych, a jest całkowicie obojętny na sprawy warsztatowe. Ileż to razy, wchodząc do którejś z pracowni w Akademii, „opadały mi ręce” na widok totalnego technicznego niedbalstwa i ogarniała mnie beznadzieja.

ność w stosunku do tak krańcowej ignorancji spraw rzemiosła, czyli tego, od czego zależy tak wiele, jak mówi Maksymilian Gieryski: „Strona techniczna wykonania, tak rozmaita jak świat, tak jest ważną”.

Zacznijmy od palety, której posiadanie, niestety, jest rzeczą wyjątkową (uwagi te odnoszą się głównie do powszechnie stosowanej techniki olejnej). Z reguły studenci mieszają farby na tym, co wpadnie im w ręce, a w tym względzie nie są wybredni. Jeśli w pobliżu stoi szafka na materiały, to szafka jest paletą, jeżeli stoi krzesło, to krzesło staje się paletą. Ostatnio zauważyłem używanie jako palet desek do rysunku. Zgadza się, że pod jednym względem taka paleta jest dobra, ponieważ jest duża i nie wymaga czyszczenia, bo zawsze znajdzie się jakaś inna świeża. Paleta jest jednak bardzo ważnym narzędziem dla artysty, który chce świadomie budować kolor w obrazie i chce, żeby ten kolor, jak dźwięk w muzyce, był czysty. Jej powierzchnia powinna być gładka, aby nie ścierała pędzli, powinna być lekka, aby wygodnie można było ją trzymać w ręce i powinna być przede wszystkim czysta, czyli po poszczególnych etapach pracy czyszczona. Najlepiej zrobić sobie paletę samemu, dostosowaną kształtem do własnych wymagań. Po wycięciu jej z bardzo cienkiej sklejki lub zaraz po dokonaniu zakupu, drewno palety należy mocno nasączyć olejem lnianym (aby przyspieszyć schnięcie, możemy dodać do oleju odrobinę sykatywy lub zużyć w tym celu stary mikstion olejny, uprzednio rozcieńczony nieco terpentyną). Zaimpregnowana w ten sposób paleta łatwo się czyści i nie chłonie spoiwa farb. Drugą bardzo ważną rzeczą jest to, aby nigdy od razu nie wyciskać zbyt dużej ilości farb, a często powracać do uzupełniania poszczególnych kolorów. Nie mamy wtedy problemów z czyszczeniem palety, a ponadto, jeśli jest ona chłonna, często niepotrzebnie odsąca spoiwo i później farby nie są dostatecznie związane w obrazie. Po skończonej pracy w pracowni czy też w plenerze, należy zebrać czyste kolory i mieszaniny kolorów szpachelką malarską do małych pojemniczków. Ja do tego celu używam najczęściej plastikowych nakrętek z wody mineralnej, do których przekładam resztki farb z palety i zaklejam je szczelnie taśmą papierową. Tak przechowywana farba nie wysycha nawet przez kilka tygodni.

Po zebraniu farby z powierzchni palety należy usunąć resztę szmatką i przemyć rozpuszczalnikiem. Miło jest na drugi dzień wziąć czyste narzędzie do ręki wiedząc, że kolory z poprzedniego dnia mamy zabezpieczone przed wysychaniem i wystarczy tylko otworzyć pojemniczki, żeby je dalej używać, zanim zaczniemy wyciskać świeże odcienie z tub. Dzięki takiemu gospodarowaniu materiałem można sobie pozwolić na farby najwyższej jakości, co ma z kolei kolosalne znaczenie dla jakości obrazu.

Następna rzecz to spoiwo, czyli medium. Bardzo często stosujemy nieodpowiednie spoiwa. Nie należy malować samą terpentyną ani samym olejem, ani czystym werniksem, co często ma miejsce. Farba w czasie malowania wymaga większej ilości spoiwa, niż jest go w tubie, dlatego że, nakładając kolory na płótno, część spoiwa wsiąka w zaprawę i pozostaje niedostateczna jego ilość wiążąca farby zbyt słabo. Dlatego nie należy malować czystą terpentyną, bo jest to rozpuszczalnik, który pomaga tylko wsiąkać spoiwu w grunt i później całkowicie odparowuje. Nie można też malować czystym olejem lnianym, ponieważ technika olejna jest tylko wtedy trwała, jeżeli nie posiada nadmiaru spoiwa olejnego, a najlepiej jeżeli jest to spoiwo z olejem polimeryzowanym. Olej polimeryzowany jest olejem lnianym tak zmodyfikowanym, aby maksymalnie usunąć wady zwykłego oleju lnianego, czyli skłonności do ciemnienia i utraty elastyczności, jednak zdumiewające jest to, jak mało artystów posługuje się olejem „Standol”. Prawidłowe spoiwo poza olejem polimeryzowanym powinno zawierać również nieco żywicy damarowej, która polepsza właściwości farby. Można czysty gęsty werniks damarowy mieszać z olejem polimeryzowanym i rozcieńczać terpentyną. Można również żywicę damarową stapiać w oleju polimeryzowanym na gorąco i rozcieńczać terpentyną. Malowanie czystym werniksem nie jest dobre, gdyż farby takie są zbyt szkliste, łatwo rozpuszczają się w rozpuszczalnikach, nawet w terpentynie, a poza tym trudno dają się rozprowadzić na szerokich powierzchniach, ponieważ werniks szybko staje się lepki i wysycha. Ważne jest również, aby w czasie malowania zadbać o to, by spoiwo było cały czas czyste. Można to rozwiązać w bardzo prosty sposób, np.: do naczynka ze spoiwem wkła-

damy miękkiego pędzla z obciętym trzonkiem tak, aby tylko można go wygodnie chwycić palcami w celu strzepnięcia spoiwa na paletę; dobrze jeżeli jest to pędzel, który nabiera sporo spoiwa. Oprócz spoiwa musimy mieć również w czasie malowania czystą terpentynę, gdyż farby najpierw rozrabiamy spoiwem, a później w czasie nakładania, jeśli wyparuje rozpuszczalnik, rozcieńczamy terpentyną. Nie można wciąż dodawać spoiwa, kiedy ulatnia się tylko terpentyna.

Nie tylko paleta, lecz także i pędzle muszą być utrzymywane w czystości. Często studenci dziwią się, dlaczego biel nie świeci w ich obrazie, dlaczego kolor jest zafałszowany, dlaczego pojawiają się tzw. brudy. W większości przypadków dzieje się to za sprawą brudnej palety, brudnych pędzli i brudnego spoiwa. Pędzle należy myć w szarym mydle zawsze po pracy (a czasem również i w czasie, jeśli jest to konieczne) i ważne jest też, aby mieć ich dostateczną ilość. Najlepiej, jeśli używamy osobnych pędzli do wszystkich podstawowych kolorów. Większość studentów w ogóle nie dba o elementarne zasady dobrego warsztatu (malują brudną terpentyną, brudnymi pędzlami, rozrabiając farby na papierach czy płytach pilśniowych, chłonnych jak bibuła). Dziwi mnie tylko, jak taką sytuację może tolerować mistrz, który przecież bywa w pracowni i ma zazwyczaj do pomocy asystenta. Nie można koncentrować się jedynie na osiągnięciu samych efektów plastycznych w obrazie, gdyż na nie trzeba bardzo długo czekać, jeśli się nie dba o warsztat. Jest taki młodzieńczy autoportret Rembrandta, który stoi przy swojej sztaludze, chcąc nam pokazać, jak zaczyna malować, jak wygląda jego pracownia i warsztat. Wyraźnie widoczna paleta, którą trzyma w ręce, jest bardzo czysta, z nałożonymi kilkoma guziczkami farby w różnych kolorach, a przecież jest to mistrz ekspresji i faktury w obrazie.

Teraz kilka słów na temat farb. Nie ma farb dobrych i zarazem bardzo tanich. Farby tanie, tzw. studyjne, to farby w pewnym sensie oszukane. Poszczególne ich odcienie nie odpowiadają wzorcom, a często nie mają z nimi nic wspólnego. Jest to niezmiernie ważne, gdyż bazując cały czas na takich samych powtarzalnych i prawidłowych barwach, uczymy się nimi operować i dochodzimy do perfekcji w uzyskiwaniu żądanych odcieni. Taka praca prowadzi do tego, że

po pewnym czasie wiemy bardzo dokładnie, jakie kolory zmieszać i w jakich proporcjach, aby uzyskać dany odcień. Kiedy posługujemy się farbami złej jakości, efekt jest taki, jakbyśmy grali na instrumencie, który za każdym razem jest inaczej strojony. W tanich farbach nazwa koloru nie zawsze pokrywa się z jego treścią w tubie i często nie są one powtarzalne w kolejnych seriach. Jest jeszcze jedna bardzo istotna rzecz, jeśli chodzi o farby studyjne czy też farby tanie. Otóż to, że produkowane są na ogół tańszą, uproszczoną metodą i mogą zawierać zanieczyszczenia wolnymi związkami, które z kolei nie są obojętne w mieszaninach i wchodzą z nimi w reakcje, co kończy się często zmianą niektórych odcieni w obrazie. W farbach najwyższej jakości, bardzo czystych i jednorodnych, wyprodukowanych najnowszymi metodami technologicznymi, ryzyko zmiany odcienia jest minimalne nawet wtedy, gdy mieszane kolory nie są chemicznie obojętne. Farby te nie posiadają wolnych związków, a ich ziarna otoczone są błonami spoiwa i wzajemne oddziaływanie na siebie jest maksymalnie utrudnione.

Lekceważenie warsztatu pracy często dotyczy również podobraz, dlatego warto również parę słów powiedzieć na temat przklejania i gruntowania płótna. Przklejanie ma na celu zaślepienie drobnych szczelin między nitkami płótna, podtrzymywanie jego sprężystości oraz związanie zaprawy z podłożem. Jak widać, jest to bardzo odpowiedzialna rola, jednak i tutaj poprawność technologiczna pozostawia wiele do życzenia nawet u samych mistrzów. Kleju nie może być za dużo, gdyż może spowodować zluszczenie się zaprawy z malowidłem. Płótno pod wpływem wilgoci kurczy się, a warstwa kleju pęcznieje i rozszerza. Te dwie warstwy pracują przeciwnie do siebie i również w stosunku do zaprawy z malowidłem, które to warstwy są mniej wrażliwe na wilgoć z powodu przesycenia spoiwem olejnym. Wzajemnie przeciwna praca wszystkich warstw powoduje stopniowe, systematyczne odklejanie się zaprawy z malowidłem od podłoża. Im grubsza warstwa kleju, tym większe ryzyko odspojenia zaprawy. Jeżeli natomiast kleju jest zbyt mało lub klej jest za słaby, nie następuje zamknięcie szczelin między nitkami i zaprawa przechodzi na drugą stronę płótna. W ślad za zaprawą w czasie malowa-

nia, do niezaimpregnowanego podłoża przedostaje się również spoiwo olejne, które powoduje stopniową degradację i rozpad płótna. Bardzo dobre rezultaty uzyskujemy, stosując do przeklejania płótna roztwór żelatyny najwyższej jakości - dokładnie 5 dkg na 1 litr wody. Przeklejamy wodą ciepłą, nie gorącą, i możemy zabieg powtórzyć, jeśli nie uzyskaliśmy pożądanego efektu. Zaprawa nie powinna być zbyt gruba, a nałożona kryjąco, ale cienko. Na grubsze położenie zaprawy możemy sobie pozwolić jedynie w przypadku najwyższej jakości akrylowego gruntu dyspersyjnego-oryginalnego Gessa, który można nakładać na płótno szpachelką malarską, nawet do uzyskania idealnie gładkiej powierzchni. Gesso jest najlepszą zaprawą, jaką mamy obecnie do dyspozycji. Jest ona bardzo elastyczna i nie zmienia swego odcienia z czasem. Możemy ją dowolnie barwić i regulować jej chłonność przez stopniowe nasycanie spoiwem. W technice olejnej - rzadkim werniksem damarowym lub werniksem z dodatkiem oleju polimeryzowanego (nieco chudszy medium niż to, którego używamy do malowania); w technice akrylowej - rozcieńczonym medium akrylowym. Zaprawy klasyczne, zawierające dużą ilość oleju lnianego i kleju skórniego, tracą z czasem swoją elastyczność; nie wolno nakładać ich zbyt grubo i jeśli są wykonane ze zwykłym, a nie polimeryzowanym olejem lnianym, to zawsze znacznie ciemnieją.

Osobną rzeczą jest werniksowanie obrazów. Modne są obecnie matowe powierzchnie malowideł, co jest trochę nienaturalne dla techniki olejnej, ale jeżeli chcemy, aby obraz był matowy, należy go zawerniksować werniksem matowym (czyli werniksem czysto damarowym z dodatkiem wosku pszczelego) lub matowym fabrycznie przygotowanym werniksem syntetycznym (zawierającym dodatek wosku syntetycznego). Często studenci, korzystając z gotowego werniksu matowego w płynie, nakładają go na zimno (bez podgrzewania), nie rozpuściwszy uprzednio osadzonego na dnie butelki wosku, a następnie dziwią się, że mimo stosowania werniksu matowego otrzymują efekt błyszczący. Nie radzę jednak pozostawiać obrazu niezawerniksowanym, gdyż taki łatwiej ulega niszczeniu. Werniks jest barierą dla wilgoci, a przede wszystkim dla zabrudzeń, które łatwo

usuwa się z jego powierzchni, a bardzo trudno (często kosztem pewnego uszkodzenia malowidła) z powierzchni niezawerniksowanej. Powłoka werniksu zabezpiecza także malowidło przed mechanicznymi uszkodzeniami, np. przetarciami podczas wycierania obrazu z kurzu, czy też innymi nieprzewidzianymi zdarzeniami. Pierwszy werniks - autorski - najlepiej nakładać po upływie roku, a przynajmniej kilku miesięcy od czasu namalowania obrazu i powinien on zawierać niewielki dodatek oleju polimeryzowanego (od 2,5 do 4%), aby trudniej się rozpuszczał i tworzył barierę dla chemikaliów podczas późniejszego mycia obrazu. Obrazy niedostatecznie wyschnięte można jedynie lekko przyprószyć werniksem w aerozolu, nie dopuszczając do wytworzenia na powierzchni malowidła szczelnej powłoki. Werniksując pędzlem czy rozpylając werniks w aerozolu, należy kierować się zasadą, że im cienie go położymy, tym lepiej dla obrazu. Widzimy zatem, jak istotne dla osiągania zamierzonych efektów i trwałości malowidła są te najprostsze i wydawałoby się błache czynności.

Spróbujmy odpowiedzieć sobie na pytanie, czym jest odpowiedzialność mistrza w stosunku do ucznia i ucznia w stosunku do mistrza. Myślę, że najistotniejsze jest to, aby nie został zmarnowany ogromny potencjał twórczy młodego człowieka, który z ufnością dziecka pozwala się prowadzić swojemu nauczycielowi. Przede wszystkim mistrz powinien starać się, na ile to jest możliwe, poznać osobowość swojego wychowanka i zaznajomić się z aktualnym stanem jego umiejętności oraz dokonać oceny indywidualnych predyspozycji i możliwości ucznia. Ten wstępny etap jest bardzo ważny i nie należy go lekceważyć czy też pomijać, gdyż w przeciwnym razie, stawiając wymagania nieadekwatne do możliwości wychowanków, można więcej uczynić złego niż dobrego. Każdego ucznia powinniśmy traktować indywidualnie i w stosunku do każdego z osobna należy stosować indywidualny tryb prowadzenia, uwzględniający jego osobiste predyspozycje i dążenia. Jedni czują kolor, lecz mają problemy z rysunkiem, inni znowu odwrotnie itp. Co uczeń, to inny temperament, inny sposób oddawania rzeczywistości, inny etap rozwoju. Ważne jest, aby młodemu ufnemu człowiekowi, który wkracza

w świat sztuki, nie wprowadzić zamętu w jego prosty, szczerzy sposób pojmowania twórczości i nie nakłaniać do rzeczy dla niego nie zrozumiałych. Czasem dzieje się tak, kiedy nauczyciel bardzo wysoko nagradza różnego rodzaju wybryki artystyczne, może nawet nie do końca zrozumiałe dla samego autora, a nie docenia w takim samym stopniu rzetelnych prac studyjnych, prac wykonanych z obserwacji i analizy danej rzeczywistości, zgodnie z tym co mówi Paul Cézanne: „(...) Należy wnikać w to, co się ma przed sobą i dążyć uparcie do możliwie logicznego wypowiedzenia się (...) chcę zrobić wizerunek (...)”. Mam pewne obawy, czy nie jest to dążenie do tzw. kreatywności za wszelką cenę, czasem mimo braku podstawowych umiejętności swobodnego obrazowania otaczającego nas świata. Zastanawiam się także, czy nie jest to sprzeczne z fundamentalnymi założeniami uczelni, która ma uczyć pozbywania się błędów, wyposażać w bogate środki wyrazowe, rozwijać i ćwiczyć w dążeniu do doskonałości. Pracownia mistrza powinna przede wszystkim przygotowywać do zawodu, a nie ubierać w szaty awangardy zwykłą akademicką niedoskonałość. Pewnych etapów nie da się przeskoczyć, a sztuki nie da się oszukać. Istniejące zaniedbania wcześniej czy później dadzą o sobie znać. Dlatego myślę, że nie należy zbyt wcześnie zachęcać uczniów do rezygnacji z pracy studyjnej, z doskonalenia umiejętności warsztatowych, gdyż doświadczenia te w przyszłości dla każdego z nich będą narzędziem do swobodnego posługiwania się formą artystyczną. Uczenie malarstwa i rysunku oparte na rzetelnej obserwacji, czyli tzw. ćwiczenie oka, ręki i wrażliwości - „muzykalności malarskiej”, nie może być rzeczą wstydliwą, gdyż nie chodzi tu o ćwiczenie poprawności, lecz o doskonalenie się w tym, co nazywamy profesjonalizmem. Maksymilian Gierzyński pisze: „(...) Talent to tylko pomoc i ułatwienie przy studiach, to woń i świeżość, ale tylko wielka i sumienna aż do pedanterii praca przy studiach wydaje owoce, które za plody swobodnego i polotnego talentu inni uważają”.

W procesie wychowywania młodego artysty - budowania jego umiejętności zawodowych, świadomości twórczej i rozwijania pewnych cech osobowych bardzo ważne jest, aby mistrz umiał pokazać, że z pracy płynie satysfakcja, która z kolei jest mechanizmem pobu-

dzającym do dalszych zmagania i czynienia postępów, czyli stosowanie czynnika motywacyjnego. Pamiętam, jak wiele znaczyły dla mnie słowa, które usłyszałem z ust Profesora, będąc studentem, kiedy to malowaliśmy akt modelki - Pani Eryki (która do dziś pozuje w Akademii). Profesor wszedł do pracowni i pierwsze, co zrobił, to podszedł do ściany, na której wisiały moje ostatnio namalowane obrazy i po chwili powiedział: „Jak się nazywa ten człowiek, który namalował te obrazy - gratuluję”. Pani Eryka, pokazując na mnie palcem powiedziała: „To ten pracuś”. Tak mnie nazywała, ponieważ nie darowałem jej nigdy ani godziny pozowania. Nie zapomnę nigdy tych słów, były one wówczas dla mnie niesamowitym bodźcem do dalszej pracy i stokrotną zapłatą za dotychczasowy trud. Nie ma większej mobilizacji i pokrzepienia jak to, kiedy mistrz z uznaniem odniesie się do prac ucznia. To dodaje sił i wiary w siebie. Stosowanie czynnika motywacyjnego pomaga w rozbudzaniu pasji i oddania się sztuce z bezinteresowną miłością. Cennini pisze:

„(...) Niektórzy zaś są, co z biedy i potrzeby jej się oddają, a więc dla zarobku, ale i z ukochania sztuki także; lecz ponad wszystkich są ci godni chwały, co z miłości i szlachetności ku wzmiankowanej sztuce podążają”.

Umiejętność zaszczepienia w uczniach pasji do sztuki, która staje się treścią ich życia, jest chyba najtrudniejszym i największym zadaniem mistrza.

Mistrz nie powinien również przegapić okazji, w której uczeń zasługuje na pochwałę, gdyż on sam najczęściej nie jest w stanie ocenić wartości tego, co zrobił i często nieświadomie psuje rzeczy dobre. Uczeń jest jak ślepiec idący przez las w intuicyjnie wyczuwanym kierunku, a mistrz musi być dla niego ramieniem, na którym się wspiera, aby nie zablądzić. Często nieświadomie uczniowie robią rzeczy genialne w obrazie, które giną bezpowrotnie, niedostrzeżone, zamalowane - „poprawione” przez autora z powodu niewiedzy i braku doświadczenia. Pamiętam, jak obraz, który ja odrzuciłem i nie chciałem powiesić na wystawie, Profesor uzna! za najlepszy i został on wyróżniony. Ten brak umiejętności wartościowania przekłada się również na sferę poglądów teoretycznych i oceny różno-

rodnych zagadnień. Dlatego też nie zawsze wychowanek we wszystkim musi rozumieć swego mistrza i do końca się z nim zgadzać, lecz to jest właśnie odpowiedzialność ucznia w stosunku do swego nauczyciela, polegająca na całkowitym zaufaniu, akceptacji i realizowaniu jego uwag, w przekonaniu, że doświadczenie mistrza jest największą gwarancją powodzenia. Powodzenia, o którym pięknie pisze Cennino Cennini:

„(...) Zasię później przyjdzie na cię czas, jeśliś od natury choć trochę fantazji obdarzony, że posiadasz swoją własną manierę i będzie musiała być dobra, gdyż ręka twoja, gdy intelekt przywykł zbierać kwiaty, z trudem cierni by się imala”.

Summary

The paper presents certain models of approaches taken in the process of training a young painter based mainly on Cennino Cennini's 15th century treatise „Il Libro dell' Arte (Trattato della Pittura)”, confronting them with the present situation in the studios that prepare to this profession. The author points out to some negative phenomena relating to building the workshop and developing creative talents of the student and tries to encourage opposing them. It reminds about basic technological principles referring to the use of some materials and tools in oil painting (palette, brushes, paint vehicles, paints, varnish, mordant) and also about the need to develop the technique, that is building a wide spectrum of own means of expression. The paper also shows a great role of the Master's authority and the use of an essential motivation factor in the process of training a young painter - building his professional skill, creative awareness and development of some personality characteristics. It is important for the Master to show that work brings satisfaction which in turn is a mechanism encouraging further attempts and progress. The author mentions his Master, Prof. Jerzy Nowosielski, whose outstanding personality could affect not only the artistic but also the life choices of his students teaching them love for spiritual values and the everlasting rights of humanism.

A Master is somebody who gives profession and prepares to self-dependent life. At the same time he offers a kind of continuation to the upbringing given by parents. Concluding, a Master means great responsibility for a human being trusted to him. This responsibility does not only involve the Student's artistic growth but also the general human values building his personality.

Bibliografia

1. Cennino C., *Il Libro dell' Arte (Trattato della Pittura) - Rzecz o Malarstwie*, przeł. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955.
2. Gierymscy M. i A., *Listy i Notatki*, oprac. J. Starzyński i H. Stępień, Wrocław 1973.
3. *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.

Krzysztof Bien

**Autorska wizja estetycznego kształtowania
przestrzennego miasta XXI wieku
na przykładzie Krakowa**

Kraków jest jeden jedyny i niepowtarzalny

Największą wartość współczesnego Krakowa stanowi jego historyczne Centrum, złożone ze Starego Miasta, Stradomia, Kazimierza i górującego nad wszystkim Wawelu. Niepodważalne piękno tej części Krakowa, zauważone i docenione przez międzynarodową społeczność (czego dowodem jest wpisanie historycznego Krakowa na listę Światowego Dziedzictwa Dóbr Kultury UNESCO), musi być uwzględnione przy planowaniu rozwoju przestrzennego współczesnego Krakowa. Piękno, jako wartość nadrzędna, powinno stanowić jedną z najważniejszych, jeżeli nie najważniejszą przesłankę towarzyszącą wszystkim przedsięwzięciom inwestycyjnym projektowanym i realizowanym na obszarze krakowskiej aglomeracji, niezależnie od położenia w stosunku do historycznego centrum.

Na odbiór estetyczny całego Krakowa rzutują jego poszczególne elementy. Brzydota i bałagan przestrzenny, otaczające choćby najpiękniejsze elementy tkanki miejskiej, dezawuuują dodatnie wartości tej ostatniej. Rodzi się zasadnicze pytanie: czy dla dobra wspólnego, jakim jest niewątpliwie Miasto Kraków, wolno nam, całej społeczności naszego miasta, przyjąć i rygorystycznie przestrzegać surowe prawo ograniczające swobodę dowolnego kształtowania nowej zabudowy, a w szczególności ograniczające jej wysokość? Czy to surowe prawo powinno równocześnie narzucać inwestorom i projektantom znaczące ograniczenia w tworzeniu nowych form architektonicznych? Odpowiedzi na te pytania możemy znaleźć w doświadczeniach historycznych Krakowa. Wystarczy prześledzić wpływ, jaki niosły akty prawne związane z kształtowaniem przestrzennym miasta na jego wygląd. Najdonioślejszym z nich był niewątpliwie Akt

Wielkiej Lokacji Miasta Krakowa z 1257 roku, któremu zawdzięczamy nie tylko niezwykle wyrazisty i po dziś dzień w pełni funkcjonalny i niczym nieznieskształcony układ urbanistyczny ulic, placów i bloków zabudowy średniowiecznego Krakowa, otoczonego pierścieniem Plant, ale także układ urbanistyczny prawie wszystkich najważniejszych ulic od średniowiecznego miasta odchodzących.

Funkcjonalna i estetyczna długowieczność rozwiązań przyjętych ponad siedem i pół wieku temu świadczy o właściwym podejściu do zagadnień tkanki miejskiej w postaci w pełni świadomego i dalekowzrocznego planowania przestrzennego, pod którym to pojęciem należy rozumieć nie tylko tworzenie „płaskiego” planu urbanistycznego, ale także uwzględnianie w nim jakże istotnego trzeciego wymiaru. Gabaiyty zabudowy średniowiecznego Krakowa, z jego wszystkimi dominantami, wyznaczają także i dzisiaj dopuszczalne i nieprzekraczalne granice kształtowania gabarytów architektonicznych najbliższego otoczenia Starego Miasta.

Zasada kształtowania trzeciego wymiaru współczesnego Krakowa zawarta w idei: „im dalej od centrum, tym wyżej”, implikująca swoisty „amfiteatralny” układ architektoniczny, stanowi credo mojej autorskiej wizji estetycznego kształtowania przestrzennego Krakowa XXI wieku. Porzucenie planowania przestrzennego i skazanie się na destrukcyjną pastwę tak zwanej „gry rynkowej” prowadzi w efekcie do utraty wszystkich dotychczas nienaruszonych wartości urbanistycznych i architektonicznych a w szczególności do unicestwienia niezaprzecznego piękna starego Krakowa.

Kraków miał to szczęście, że w okresie burzliwego rozwoju przemysłu w wieku XIX i towarzyszącego temu rozwojowi równie burzliwego i często chaotycznego rozwoju zabudowy przemysłowej i mieszkaniowej w wielu miastach europejskich, w Krakowie, wskutek szeregu ograniczeń natury polityczno-gospodarczej i militarnej (Twierdza Kraków), taki rozwój miał miejsce w bardzo ograniczonej formie. Dopiero w okresie Autonomii Galicyjskiej miasto zaczęło się burzliwie rozwijać, lecz na szczęście nowe dzielnice z zabudową mieszkaniową powstawały w większości przy aktywnym udziale dalekowzrocznie myślących architektów - planistów. W efekcie za-

budowa starego Krakowa zachowała się niemal w nienaruszonym stanie, czego nie można powiedzieć o wielu wielkich miastach europejskich, w których najstarsze, średniowieczne dzielnice, zostały całkowicie zburzone, aby stworzyć miejsce dla nowoczesnych (wówczas) budynków i szerokich arterii komunikacyjnych.

Niestety, w okresie międzywojennym także stary Kraków nie oparł się zakusom modernizacyjnym, którym patronowały wielkie pieniądze i dążenie do mylnie pojętego prestiżu polegającego na lokalizacji nowych, „wspaniałych” gmachów w jak najbliższym sąsiedztwie starego, historycznego centrum. Dominujące nad otaczającą je starą zabudową, wychodzące ze skali tej zabudowy, dużo wyższe i „większe” budynki „Feniksa” w Rynku Głównym i KKO przy placu Szczepańskim są tego żywotnym dowodem. Powstałe w miejscach wyburzonych w tym celu starych, historycznych kamienic mieszczańskich, na działkach łączonych po kilka w jedną, stanowią wynik „gry rynkowej” okresu wzrostu gospodarczego II Rzeczypospolitej Polskiej, rozumianej jako maksymalne ekonomiczne wykorzystanie działek budowlanych zlokalizowanych jak najbliżej ścisłego centrum.

Rodzi się pytanie, czy w świadomości ówczesnych architektów i urbanistów powstało wyobrażenie roli średniowiecznego Krakowa, jaką odegra on już kilkadziesiąt lat później, stając się mekką turystów z całego świata, którzy będą tu przyjeżdżać, aby chłonąć klimat starych murów, zachwycać się pięknem zabytkowego centrum tylko nieznacznie naruszonym zębem czasu i nieodpowiedzialnymi działaniami nowożytnych burzymurków. Na szczęście zapędom unowocześniaczy oparła się niemal w pełni kompozycja urbanistyczna kompleksu średniowiecznego Krakowa, Okołu, Stradomia i Kazimierza, a tkanka architektoniczna uległa tylko częściowym przetworzeniom, dzięki czemu charakterystyczny klimat miasta w pełni się zachował. Wspomnieć tu należy, że nawet w okresie okupacji niemieckiej podczas II wojny światowej, miasto nie tylko nie zostało choćby w części zniszczone, ale zostało w tym czasie wzbogacone o nowe inwestycje, w większości zlokalizowane w kulturalny sposób daleko od historycznego centrum. Wyjątkiem są oczywiście budynki nowo wzniesione na Wawelu dla Hansa Franka oraz zburzone licz-

ne pomniki (m.in. Adama Mickiewicza i Bitwy pod Grunwaldem), a także, a może przede wszystkim, zniszczone liczne zabytki kultury żydowskiej.

Czy Kraków początku XXI wieku pełniłby rolę mekki turystycznej, gdyby jego średniowieczną tkankę urbanistyczną i architektoniczną zastąpiły modernistyczne budynki zlokalizowane wokół Rynku i wzdłuż przylegających do Rynku ulic, a te ulice byłyby na przykład poszerzone, a zakręty wyprostowane w imię nowoczesności?

Czy gdyby nawet część starej zabudowy zastąpić współczesną i nowoczesną, pozostawiając nienaruszony układ urbanistyczny, to czy do takiego dysharmonijnie zabudowanego Krakowa przyjeżdżałby ktokolwiek, aby chłonąć jego piękno?

Czy światowa społeczność doceniłaby jego wartość i wpisała na listę Światowego Dziedzictwa Dóbr Kultury UNESCO?

Moja odpowiedź na powyższe pytania brzmi: nie!

Niestety, zagrożenia dla Krakowa, których źródłami są te same przesłanki, co w okresie II Rzeczypospolitej, pojawiły się ponownie. Nikt nie zagwarantował, co pokazuje praktyka ostatnich lat, że zarówno kompozycja urbanistyczna Starego Miasta, jak i wypełniająca ją tkanka architektoniczna, są trwałe i nienaruszalne. Zakusy aktywnie działających na rynku deweloperów i ściśle z nimi współpracujących architektów już zaowocowały błędnymi decyzjami o wyburzeniu zabytkowych obiektów (przykładem jest budynek tzw. Browaru Królewskiego przy ul. Powiśle) i o lokalizowaniu w miejscach wyburzeń, a także na wolnych działkach, nowoprojektowanych budynków niedopasowanych ani skalą, ani gabarytami, ani też stylem do starego Krakowa. Zwolennicy takiego działania twierdzą, że „Kraków nie może być skansenem” i że o inwestycjach powinna decydować „gra rynkowa”. Nie uwzględniają jednakże, że w tej „grze rynkowej” uczestniczą także wszyscy ci mieszkańcy miasta, dla których wartością nadrzędną, niepoliczalną jest spuścizna historyczna w formie takiego Krakowa, jaki chcą odwiedzać niezliczone rzesze turystów, pozostawiających w naszym mieście pieniądze także w ul-

tranowoczesnych hotelach, do których by nie przyjechali, gdyby stary Kraków nie istniał.

Swoiste zagrożenie dla Krakowa stanowią projektowane w bliskim sąsiedztwie starego miasta budynki wysokie lub wysokościowe. Wyrastając ponad dachy staromiejskich kamienic i kościołów, często usytuowane na osiach ulic średniowiecznego centrum, po ich realizacji trwale i skutecznie zdezwuuują niepowtarzalne piękno tej części miasta, z czego zwolennicy takiej zabudowy zwykle nie zdają sobie sprawy albo nie chcą o tym słyszeć.

Przykładem takich błędnych zamierzeń inwestycyjnych jest między innymi biurowiec o wysokości ok. 144 m (36 kondygnacji), projektowany pierwotnie w ramach inwestycji „Nowe Miasto”, usytuowany w pobliżu Politechniki Krakowskiej przy ul. Warszawskiej. Po realizacji zamykałby on osie ulic św. Jana i Floriańskiej, a kościół Pijarów i Brama Floriańska majaczyłyby jedynie na tle jego dominującej sylwety (ilustracja 1).



Ilustracja 1. Ulica św. Jana w Krakowie z projektowanym wieżowcem w tle
Fot. Krzysztof Bień

Innym przykładem jest biurowiec projektowany przy Alei Powstania Warszawskiego, w pobliżu budynków Sądów, wysoki na ok. 100 m (22 kondygnacje), który stanąłby w tle kopuły kościoła św. Piotra i Pawła, w jej widoku obserwowanym z kopca Kościuszki. Podobne „efekty” wizualne towarzyszyć będą realizacji każdego zbyt wysokiego budynku w zbyt bliskiej od Starego Miasta odległości, na przykład hotelowi zlokalizowanemu na terenie częściowo wyburzonej zabytkowej Rzeźni, gdzie powstaje obecnie centrum handlowe o nazwie „Galeria Kazimierz”, czy też wieżowcom projektowanym wzdłuż Wisły na terenie Gazowni na Kazimierzu, a także znacznie wyższym od tych ostatnich budynkom zlokalizowanym na prawym brzegu Wisły, na terenie restrukturyzowanej poprzemysłowej dzielnicy Zabłocie. Staną one w osiach uliczek Kazimierza i Podgórze. Zamykanie osi staromiejskich ulic ultranowoczesnymi budynkami stanowi swoiste naśladownictwo działania świadomych swych decyzji średniowiecznych planistów krakowskich, którzy również zamykali osie ulic dominantami utworzonymi najczęściej przez wieże kościołów. Rodzi się pytanie, czy takie naśladownictwo wzbogaci pejzaż krakowskich zaułków o rzeczywiście wartościowe elementy? Czy też może efekt będzie diametralnie odmienny, porównywalny z tym osiągniętym dzięki błędowi planistycznemu powstałemu w wyniku lokalizacji Elektrowni Łęg i jej kominów dokładnie na osi widokowej Wawelu z Alei Waszyngtona?

Czy taki „unowocześniony”, idący z duchem czasu Kraków nadal będzie atrakcyjny dla jego mieszkańców, jak też odwiedzających go turystów?

Czy taki Kraków pozostanie na liście Światowego Dziedzictwa Dóbr Kultury UNESCO?

Przytoczone przykłady inwestycyjnych zamierzeń stanowią dowód lekkomyślnego stosunku architektów do wartości uniwersalnych, tworzenia architektonicznych wizji na zamówienie tych inwestorów, którzy za wszelką cenę dążą do wybudowania jak największych kubatur jak najbliżej historycznego centrum miasta - czy to w pobliżu Rynku, czy też Wawelu. Tak się działo w okresie międzywojennym i tak się dzieje obecnie.

Można mnożyć przykłady budynków zrealizowanych przez architektów hołdujących „grze rynkowej” i projektujących coraz większe kubatury w coraz mniejszej odległości od obiektów zabytkowych, aby inwestorzy mogli coraz więcej zyskiwać z zainwestowanego kapitału.

Nic jest moją intencją głoszenie tezy, że Kraków, stolica regionu, centrum kultury i nauki, ważna lokalna metropolia, ma się zatrzymać w rozwoju, zaprzestać rozbudowy i kreacji, nie budować nowoczesnych budynków i całych dzielnic - nie! Rozwój miasta jest konieczny-wymaga jednakże świadomego, bezkonfliktowego łączenia starego z nowym, wymaga stworzenia i ścisłego przestrzegania planu zagospodarowania przestrzennego obejmującego cały obszar miasta, opartego na takiej idei kompozycji przestrzennej, która da równocześnie możliwość swobodnego rozwoju i nie spowoduje degradacji tego, co już istnieje i stanowi wartość uniwersalną. Być może dla ochrony zasobów urbanistycznych i architektonicznych starego Krakowa nie wystarczą zapisy uchwał Rady Miasta, być może nie wystarczą też zapisy aktu prawnego wyższego rzędu, na przykład Ustawy o Krakowie, jeżeli w naszym mieście nie będzie przestrzegane prawo, a w jego łamaniu pomagać będą aktywnie skorumpowani urzędnicy magistratu i radni miejscy.

Jednakże nadzieja tkwi w społeczności lokalnej, która uświadomiona przez niezależne media o zagrożeniach płynących ze strony łamiących prawo inwestorów, projektantów i urzędników, stanie w obronie dobra wspólnego nie tylko naszego, mieszkańców Krakowa, ale wszystkich Polaków i wszystkich ludzi na świecie. Uzbrojony w łaką nadzieję, pragnę przedstawić najważniejsze zasady mojej autorskiej wizji estetycznego kształtowania przestrzennego Krakowa XXI wieku (ilustracja 2).

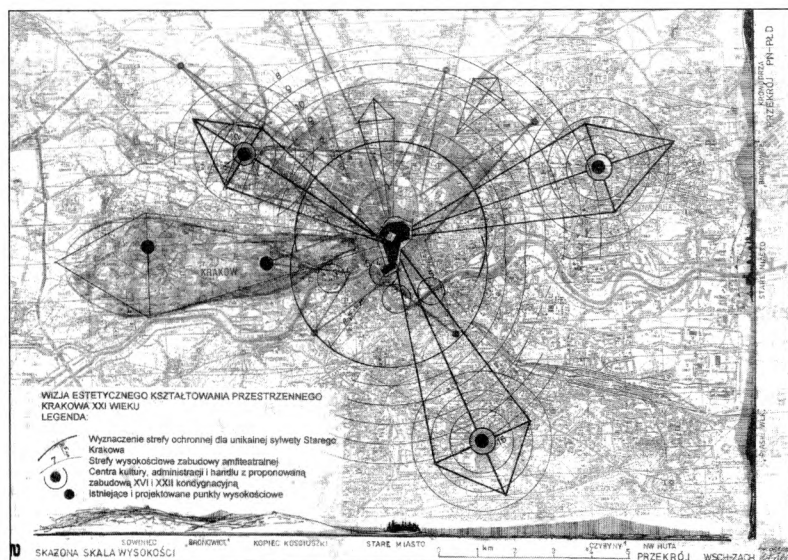
Jak już wcześniej wspomniałem, credo mojej koncepcji kształtowania nowej zabudowy Krakowa stanowi zasada „im dalej od centrum, tym wyżej”, która implikuje swoisty amfiteatralny układ architektoniczny.

Zastosowanie wprost tej zasady w praktyce, bez jej przestrzennej modyfikacji, spowodowałoby jednakże zasłonięcie po jakimś cza-

sie, przez „kurtynę” złożoną z wysokich budynków, widoku perspektywicznego na centrum Krakowa oglądanego z większych odległości (z naturalnych lub sztucznych punktów widokowych) i stworzyłoby tym samym układ przestrzenny trudny do zaakceptowania. Z tego też powodu, a także z przesłanek funkcjonalnych, związanych z koniecznością przewietrzania kotliny Wisły, w której zlokalizowany jest Kraków, wprowadziłem modyfikację idei pierwotnej, polegającą na wyznaczeniu dozwolonych i zabronionych obszarów lokalizowania zabudowy wysokiej i wysokościowej, opartych w przybliżeniu na schemacie wycinków kół, przypominających na planie miasta trójkąty, których wierzchołki tworzą środki okręgów zlokalizowane w rejonie centrum miasta, a podstawy mogą pozostać nie w pełni zdefiniowane, aby pozwolić na rozwój miasta w odległej przyszłości. Takie są zasady wyznaczone na „płaskim” planie miasta. Dodatkową zasadą wyznaczania dozwolonych i zabronionych obszarów lokalizowania zabudowy wysokiej i wysokościowej jest wytyczna związana z ograniczeniami trzeciego wymiaru, czyli wysokości, polegająca na idei, że w obszarze osi każdego z trzech proponowanych przeze mnie wycinków kół, tworzących obszary dozwolone dla lokalizowania zabudowy wysokiej, dopuszczalna jest zabudowa najwyższa, lecz im dalej w bok od tej osi, tym ta zabudowa musi być niższa.

Po złożeniu powyższej zasady z zasadą, że „im dalej od centrum, tym wyżej” otrzymujemy trójwymiarowy plan zagospodarowania przestrzennego Krakowa, którego model będzie przypominał układ trzech wydłużonych piramid, zbudowanych na podstawach z trójkątów o wierzchołkach zlokalizowanych w pobliżu centrum miasta a podstawach w rejonie zdefiniowanych lub świadomie niezdefiniowanych obrzeży miasta. Wyznaczone przeze mnie obszary dozwolone dla lokalizowania zabudowy wysokiej przebiegają w trzech kierunkach: od centrum w kierunku Bronowie, od centrum w kierunku Krzesławic i od centrum w kierunku Woli Duchackiej. Wierzchołki „piramid” mogłyby znajdować się w rejonie Bronowie (wierzchołek zachodni), Czyżyn (wierzchołek wschodni) i Piasków Wielkich (wierzchołek południowy). W strefach „wierzchołkowych” mogłyby być zlokalizowane wysokie i wysokościowe (22 kondygnacje) budynki

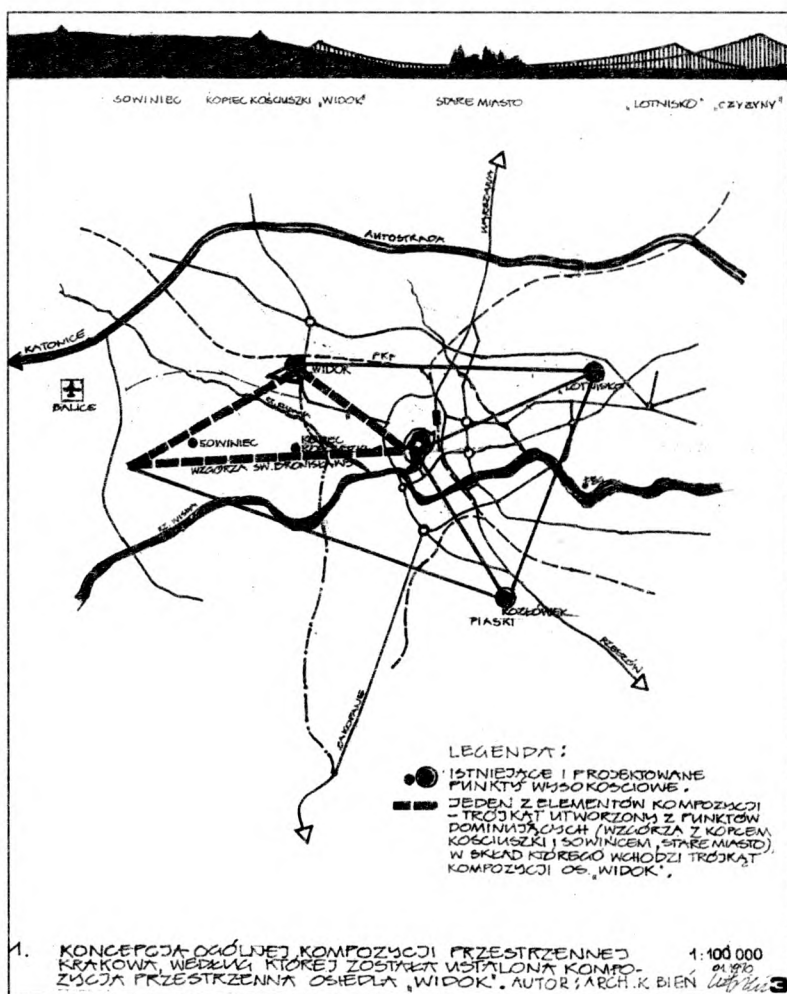
biurowe, hotelowe i mieszkalne, tworząc lokalne, alternatywne dla centrum Starego Miasta, centra administracyjno-handlowe.



Ilustracja 2. Schemat estetycznego kształtowania przestrzennego Krakowa XXI wieku

Na powyżej zdefiniowanym schemacie kompozycyjnym Krakowa oparłem przed laty zasady kompozycji urbanistyczno-architektonicznej projektowanego przeze mnie osiedla Widok w krakowskich Bronowicach, z budynkami wysokimi zlokalizowanymi w jego północnej części (ilustracja 3).

Powyżej opisane trójwymiarowe zasady kształtowania planu zagospodarowania przestrzennego Krakowa, dzięki świadomym ograniczeniom w lokalizowaniu zabudowy wysokiej i wysokościowej, pozwolą na swobodne oglądanie panoramy miasta (z jej najwartościowszymi elementami - dominantami zabytkowego centrum) możliwie największej liczbie mieszkańców i użytkowników budynków wysokich, zlokalizowanych w strefach dozwolonych dla lokalizacji takich budynków.



Ilustracja 3. Schemat kompozycji przestrzennej Krakowa z 1970 r.

Zgodnie z moją koncepcją kształtowania planu zagospodarowania przestrzennego miasta, w strefach zabronionych dla lokalizowania budynków wysokich znajdą się zarówno obszary dozwolone dla lokalizowania zabudowy niskiej jak też obszary zabronione dla lo-

kalizowania jakiejkolwiek zabudowy, z wyjątkiem już istniejącej. Takim obszarem w Krakowie powinien być w szczególności obszar obejmujący wzgórza św. Bronisławy i cały teren Sikornika i Lasku Wolskiego z włączonymi w ten obszar Błoniami.

Idea zabraniać lokalizacji zabudowy wysokiej w bliskim sąsiedztwie zabytkowych centrów miast nie jest nowa. Wprost przeciwnie, zasada ta od lat jest skutecznie egzekwowana w wielu historycznych miastach europejskich. Najlepszym przykładem jest Florencja, która, podobnie jak Kraków, leży na dnie płaskiej doliny rzecznej. Zakaz budowy jakichkolwiek współczesnych budynków wyższych, niż otaczająca zabudowa, w rozległym obszarze całej doliny, skutkuje zachowaniem nie zmąconej żadnym dysonansem przepięknej panoramy miasta oglądanej zarówno z zewnątrz, z otaczających Florencję wzgórz, jak też z wewnątrz, na przykład z tak znanych turystom z całego świata punktów widokowych jak taras wokół latarni na kopule II Duomo czy wierzchołek Kampanili (ilustracja 4).



Ilustracja 4. Panorama historycznego centrum Florencji.

Fot. Editnice Giusti di S. Becucci S. v. 1., Firenze

Podobne rygory obowiązują zarówno w Oxfordzie, jak i w Sankt Petersburgu. W tym ostatnim wysokość nowej zabudowy jest ograniczona zasadą niezasłaniania widoku na najważniejsze zabytki w mieście.

Władze budowlane Paryża, po wybudowaniu w centrum miasta (w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku) ponad pięćdziesięciokondygnacyjnego wieżowca Tour Montparnasse, nazywanego przez mieszkańców Paryża „tasakiem”, zdecydowały o wprowadzeniu rygorystycznie przestrzegano (i pilnowanego przez specjalnie ustanowionych architektów dzielnicowych) zakazu lokalizacji takich dysonansów na rozległym obszarze wielowiekowej aglomeracji. Czym innym w Paryżu jest natomiast świadomie skomponowana, usytuowana na przeciwległym do Luwru końcu osi Pól Elizejskich, wypełniona niemal samymi bardzo wysokimi budynkami, dzielnica biurowa La Defense, oddalona od Luwru o blisko 8 kilometrów. Ta, nazywana „paryskim Manhattanem”, nowa dzielnica stanowi silną i charakterystyczną dominantę na dalekich krańcach miasta, wzbogacając nudny w oglądzie krajobraz obrzeży aglomeracji i tworząc swoistą „przeciwagę” dla wzgórza Montmartre z dominującą nad nim kopułą bazyliki Sacre-Coeur.

Miasta, w których nie zadbano o ochronę ich historycznych panoram, w których mniej lub bardziej świadomie zniszczono starą historyczną tkankę urbanistyczną i architektoniczną (często w imię mylnie pojętej „nowoczesności”), nie przyciągają do siebie tłumów turystów, bo mają im niewiele do zaproponowania. Jeżeli nie są to wielkie, światowe metropolie, będące centrami biznesu, handlu lub administracji, są skazane na wegetację ekonomiczną. Kraków nie jest taką metropolią i nią, mimo najszczerzych chęci, nigdy nie będzie.

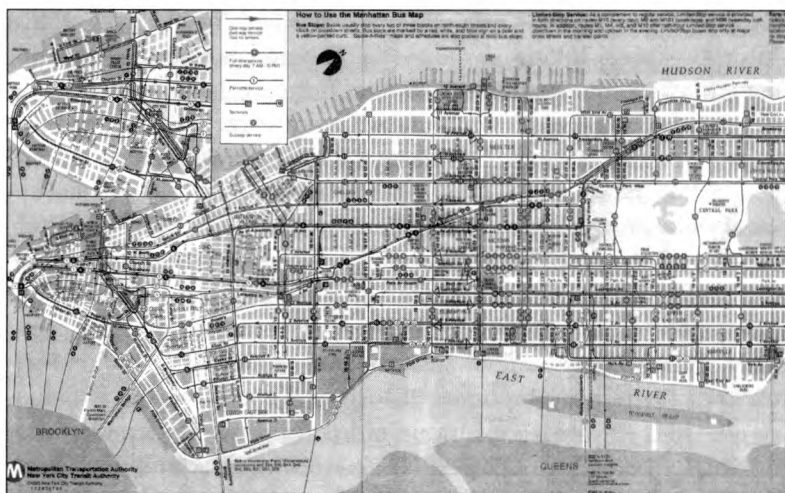
Kraków może być ważnym miastem na mapie europejskich ośrodków naukowych, a przede wszystkim może być jednym z najważniejszych w Europie ośrodków kultury i turystyki, podobnie do Wenecji, Florencji, Awinionu czy Edynburga, miast w skali świata, a tym bardziej Europy, średniej wielkości pod względem liczby mieszkańców czy zajmowanych obszarów, ale za to gigantów kultury i turystyki.

Dużo większa od Krakowa Warszawa, gdyby nie była stolicą Polski, w której lokują swoje siedziby przedstawicielstwa dyplomatyczne i handlowe z całego świata, przyciągałaby do siebie niewielu turystów, pomimo skrupulatnego odtworzenia historycznego centrum średniowiecznego miasta i Zamku Królewskiego. Gdyby nie lokalizacja „centralnego” polskiego lotniska na Okęciu, wycieczki turystów z całego świata dużo rzadziej lądowałyby w Warszawie, zwiedzając ją „przy okazji”. Chaos urbanistyczno-architektoniczny stworzony przez marne próby naśladowania nowymi, wysokimi budynkami, obcego europejskim miastom sposobu zabudowy centrów miast amerykańskich, zatarły niemal wszystkie wartościowe elementy kompozycji historycznej części miasta, zasłaniając nie tylko równie obcą formę Pałacu Kultury i Nauki, ale także rodzimą sylwetę Starego Miasta ulokowanego na wysokiej wiślanej skarpie. Lokalizacja nowych, wysokich i wysokościowych budynków w Warszawie gdzie popadnie, zgodnie z zasadą swobodnej „gry rynkowej” i bez wyraźnie określonej kompozycji przestrzennej, owocuje wyglądem miasta przypominającym magazyn chaotycznie porzuconych szaf (ilustracja 5).



Ilustracja 5. Sylweta współczesnej Warszawy
Fot. Alfred Zawada

Nie jest tu żadnym usprawiedliwieniem rzekome podobieństwo do np. Nowego Jorku z jego skrupulatnie uporządkowanym planem



Ilustracja 6. Nowy Jork, plan Manhattanu



Ilustracja 7. Manhattan z lotu ptaka

Reprodukcja z Grand Atlas Mondial, Wyd. Reader's Digest 1970

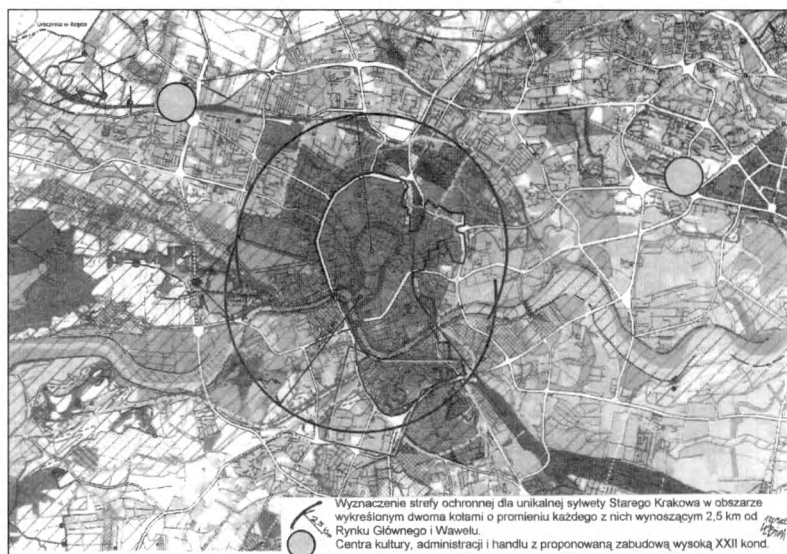
równoległych i prostopadłych ulic, ale z chaotyczną zabudową w górę, raz niżej raz wyżej, w zależności od zasobów portfela inwestorów (ilustracja 6). Nowy Jork, a właściwie tylko jego część - Manhattan, jest niezwykle charakterystyczny ze względu właśnie na ten chaos utworzony przez tak licznie zgromadzone w jednym miejscu, blisko siebie, jedne z najwyższych na świecie budynki. Ale ta niezwykła charakterystyczność sylwety, naśladowana na całym świecie, jest trudna do podrobienia gdziekolwiek indziej, z racji niepowtarzalnego położenia Manhattanu na skalistym cyplu pomiędzy wielkimi rzekami i związanej z tym położeniem łatwości oglądu miasta z powierzchni wody (ilustracja 7).

Stosunkowo wzajemnie bliskie usytuowanie nowojorskich wieżowców jest możliwe z racji położenia geograficznego miasta. W Warszawie te niewielkie odległości pomiędzy wieżowcami są nie do powtórzenia, stąd wrażenie chaosu jest nie do uniknięcia. Niech przykład Warszawy, przez całe wieki harmonijnie rozwijającego się europejskiego miasta, a obecnie miasta poddanego silnym, destrukcyjnym wpływom „gry rynkowej”, będzie dla Krakowa ostrzeżeniem, a nie wzorem do naśladowania.

Wracając do mojej autorskiej koncepcji kształtowania przestrzennego miasta XXI wieku na przykładzie Krakowa, pragnę wspomnieć, że w maju 2003 roku, podczas Walnego Zebrania członków Krakowskiego Oddziału Stowarzyszenia Architektów Polskich, zgłosiłem projekt uchwały (przyjętej niemal jednogłośnie), aby wybrany wówczas Zarząd Oddziału wystąpił do Rady Miasta Krakowa z inicjatywą uchwalenia przez nią odpowiedniego zapisu (w formie dokumentu) wyznaczającego strefę ochronną dla unikalnej sylwety Starego Krakowa. Obszar ochronny miałby się zawierać w polu utworzonym przez dwa nachodzące na siebie koła o promieniach około 2,5 kilometra, ze środkami w Rynku Głównym i na Wawelu, i rygorystycznie ograniczać wysokość lokalizowanych w tej strefie nowych budynków oraz budynków modernizowanych i nadbudowywanych (ilustracja 8).

Uchwała Rady Miasta w powyższej sprawie mogłaby stać się zaczątkiem nowego planu zagospodarowania przestrzennego Kra-

kowa, chroniąc na początek to, co najważniejsze. Podobnymi strefami ochronnymi należy objąć także inne, niezwykle wartościowe widokowo rejony miasta. Obiekty, takie jak Wawel i klasztor Sióstr Norbertanek, powinny być objęte dodatkową ochroną w postaci stref o jeszcze niższej dozwolonej zabudowie, lecz o mniejszym ich zasięgu. Precyzyjne wyznaczenie gabarytów ochronnych dla całego miasta wymaga zapewne stworzenia dokumentu o randze planu zagospodarowania przestrzennego. Wydaje się jednak, że część zapisów takiego planu, dotycząca gabarytów ochronnych, nie wymaga tytanicznej pracy wielkiej rzeszy specjalistów ani też wielkich kwot na ich wynagrodzenia mogłaby być utworzona i uchwalona oddzielnie, w stosunkowo krótkim czasie, przyczyniając się w znaczący sposób do ochrony niepowtarzalnych i raz utraconych, niemożliwych nigdy więcej do odzyskania, wartości uniwersalnych, którymi są: historyczne centrum Krakowa i jego piękna sylweta.



Ilustracja 8. Strefa ochronna wokół Starego Krakowa

Summary

The greatest value of present - day Cracow constitutes its historical centre comprising the Old Town, the Stradom and Kazimierz quarters and the Wawel Hill dominating over all.

Indisputable beauty of this part of Cracow, noticed and appreciated by international community (and as such evidenced by including historical Cracow on the list of World Cultural Heritage UNESCO) must be taken into consideration while planning the spatial development of present day Cracow. Beauty as a superior value should constitute one of the most important, if not the most important premise accompanying all investment ventures planned and implemented on the area of Cracow agglomeration independent of their location towards historical centre. The aesthetic perception of the whole Cracow is to a large extent affected by its particular elements. Ugliness and spatial disarray surrounding even the most beautiful components of urban tissue disavow its positive value.

A fundamental question arises; can we - far from the common good which is Cracow, are we as a whole community of our town - allowed to adopt and rigorously abide by the stringent law limiting the freedom of optional modelling of new buildings and their height in particular? Should this strict law also impose upon investors and designers considerable restrictions while creating new architectural forms?

Answers to these questions can be found in the history of Cracow. It will be sufficient to follow the influence of legal acts referring to spatial modelling upon its appearance. Most important of them was undoubtedly the Act of Great Location from 1257 thanks to which we can now enjoy a completely functional and undistorted by anything urban arrangement of streets, squares and building blocks of mediaeval Cracow surrounded by the ring of Planty as well as urban arrangement of almost all major streets departing from mediaeval town.

Functional and aesthetic longevity of solutions adopted over 750 years ago bears witness to a proper approach towards urban tissue in the form of fully conscious and far-sighted spatial planning.

The term is meant to be understood not only as creating bi - dimensional masterplan but also taking into account by all means significant third dimension.

Building dimensions of mediaeval Cracow with all its dominant features indicate even today admissible and unsur passable limits of modelling architectural dimensions of the dosest environment of the Old Town. The principle of modelling the third dimension of present - day, Cracow contained in the idea „the farther from the centre, the higher”, implying a specific „amphitheatrical” arrangement is a credo of my authors vision of aesthetic spatial modelling of the 21st century town. Abandoning spatial planning and destrucively falling prey to so - called „market game” eventually leads to the loss of all hither to intact urban and architectural values and the annihilation of indisputable beauty of old Cracow.

Bibliografia

1. Basista A., *Architektura. Dlaczego jest, jaka jest*, Kraków 2000.
2. Bogdanowski J., *Fortyfikacja austriacka na ziemiach polskich w latach 1850-1914*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. 12, 1996.
3. Purchla J., *Jak powstał nowoczesny Kraków*, Kraków 1979.
4. *Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego Miasta Krakowa*, załącznik do Uchwały nr XII/87/03 Rady Miasta Krakowa z dnia 16.04.2003 r.

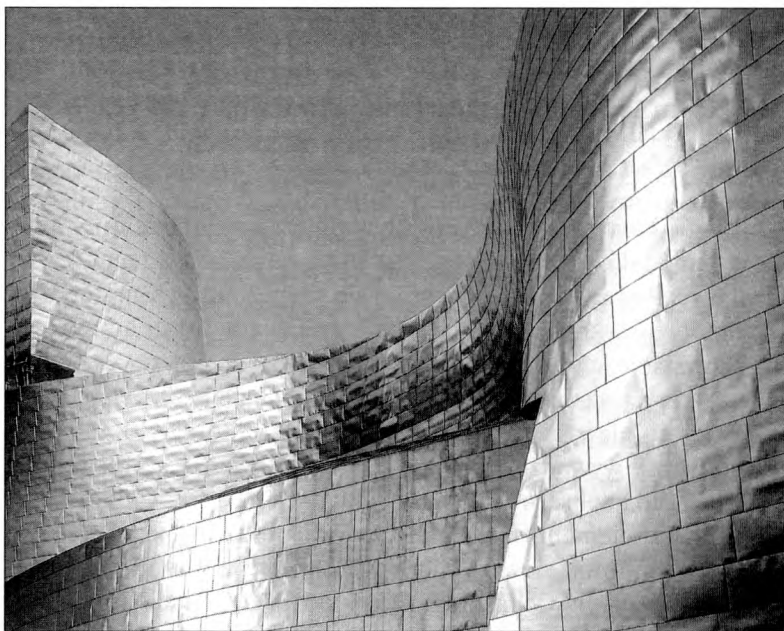
Andrzej Bojės

Nowa technika budowlana jako jedna z przyczyn rozwoju architektury na świecie

Wśród kierunków estetycznych współczesnej architektury można wyłonić taki, którego istotą jest stosowanie nowej techniki budowlanej. Pod pojęciem tym kryje się szereg nowych materiałów i technologii, wkraczających do budownictwa w ostatnim okresie. Wykorzystanie ich przez architektów prowadzi do powstania budynków, w których są one zastosowane bez uzyskania istotnych efektów estetycznych, ale istnieje również taki kierunek, którego istotne efekty estetyczne wywodzą się właśnie z zastosowania nowej techniki. Można to zaobserwować na przykładach budynków, które eksponują nowe elementy i materiały budowlane. Jednym z nich są systemowe obudowy elewacyjne, kształtowane z metali, stosowane współcześnie w wielu standardowych rozwiązaniach architektonicznych.

Przykładem takich rozwiązań jest budynek Muzeum Gugenheirna w Bilbao, autorstwa architekta Franka Gerry, w którym zastosowano elewacyjną obudowę najnowszej generacji, a mianowicie obudowę o strukturze pofałdowanej. Jest ona nie tylko nową, systemową obudową elewacyjną, lecz również przykładem wprowadzenia do budownictwa i architektury nowego materiału budowlanego, jakim jest tytan. Wprowadzenie tytanu w postaci cienkich blach o grubości 0,8 mm, odpowiednio ukształtowanych w elementy kasetonów o powierzchni pofałdowanej, pozwoliło na uzyskanie nowych, dotychczas niespotykanych efektów estetycznych.

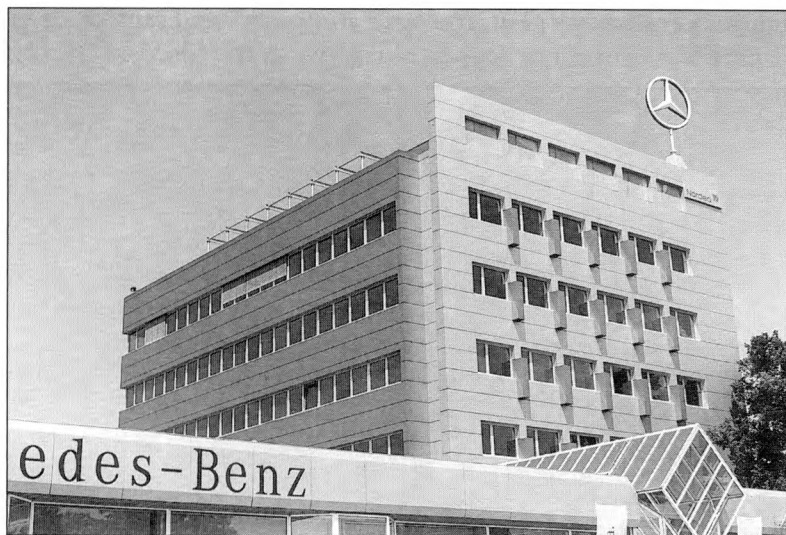
Efekty, o których tu mowa to nie tylko działania estetyczne spowodowane niezwykłością pofałdowanej powierzchni, lecz także refleksyjność i kolorystyka blach tytanowych, które w zależności od oświetlenia światłem dziennym i słońcem zmieniają swoje odcienie naturalnej powierzchni blachy od srebrnego poprzez fiolety do czerwieni.



**Ilustracja 1. Muzeum Gugenheima w Bilbao,
widok ścian zewnętrznych**

Tak ukształtowana elewacja budynku jest nie tylko niezwykle formalnie, ale stanowi atrakcyjny akcent miasta. Budynek ten jest przykładem tworzenia architektury przez wprowadzenie nowego materiału budowlanego i nowej, systemowej obudowy elewacyjnej. Stanowi ona w dobie współczesnej architektury pewne odreagowanie na estetykę architektoniczną innej obudowy elewacyjnej, również ostatnio wprowadzonej do budownictwa, a mianowicie systemowej obudowy kasetonowo-płytovej z laminatu aluminiowo-tworzywowego. W odróżnieniu od poprzedniej, powyżej omówionej, obudowa z płyt tego laminatu jest to niezwykle umiarkowana, geometryzująca elewacja budynków. Wszelkie połączenia, naroża i ukształtowania przestrzenne z tego materiału charakteryzują się geometryczną poprawnością kształtów i powierzchni. Działanie tej obudowy jest spro-

wadzone do takiej właśnie estetyki architektonicznej, spotęgowanej kolorem i walorem powierzchni przegrody, utworzonej z tego materiału. Może ona być ukształtowana różnorodnie: jako błyszcząca, matowa lub z wzorami na powierzchni uzyskanymi poprzez obróbkę mechaniczną.

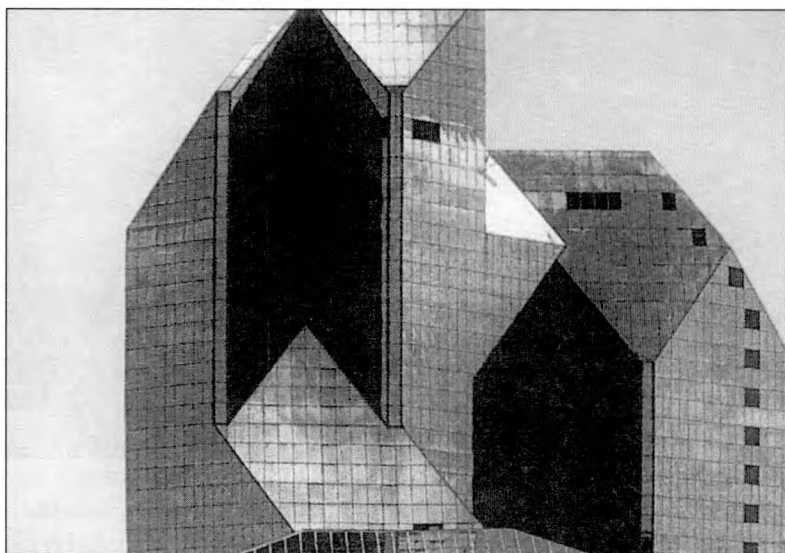


**Ilustracja 2. Salon Mercedesa w Krakowie,
widok budynku biurowego**

Przedstawicielem tego typu estetyki architektonicznej może być budynek salonu Mercedesa w Krakowie autorstwa biura projektów DDJ. Elewacja tego budynku utworzona z systemowej obudowy z płyt laminatu aluminiowo-tworzywowego nosi cechy krańcowo innej estetyki niż obudowa o strukturze pofałdowanej i jest jednym z przykładów uzyskania architektury budynku zdefiniowanej przez zastosowanie nowej techniki budowlanej.

Kolejnym przykładem nowej estetyki w architekturze budynków jest wprowadzenie wielkopowierzchniowych przeszkleń. Przeszklenia te, występujące w budynkach w trzech podstawowych systemach

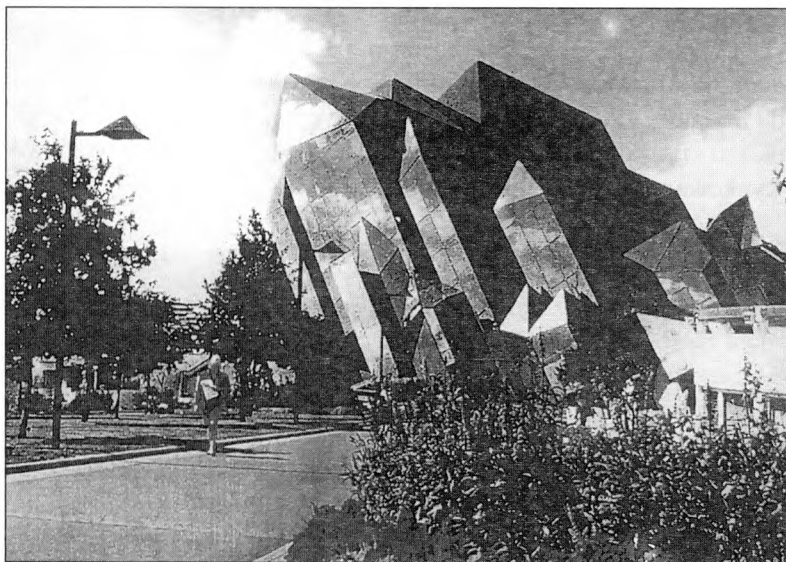
technologicznych, mogą być wprowadzone jako część przegród zewnętrznych budynku lub też jako całość przegród zewnętrznych budynku, wpływając tym samym na odbiór estetyczny obiektu odczytywany jako budynek-bryła, potraktowany jako rzeźba ze szkła. Przykładami takich ukształtowań mogą być: budynek Międzynarodowego Centrum Biznesu w Moskwie Łużnikach i nieco mniejszy budynek reklamowy „Futuroscope” „Kinemax” we Francji.



Ilustracja 3. Budynek Międzynarodowego Centrum Biznesu w Moskwie, widok części wysokiej

Międzynarodowe Centrum Biznesu to budynek administracyjno-biurowy, którego wszystkie przegrody zewnętrzne (również dachy) zostały wykonane w postaci lekkiej ściany osłonowej w konstrukcji metalowej, słupowo-ryglowej z oszkleniem strukturalnym. Budynek ten jest odbierany jako rzeźba ze szkła. Efekt ten został uzyskany przez wprowadzenie nowej techniki budowlanej w dziedzinie wielkowymiarowych przeszkleń.

Innym rozwiązaniem o podobnym ukształtowaniu jest budynek wystawienniczy „Kinemax” mający eksponować najnowszą technikę audiowizualną. Jego ściany zewnętrzne zostały wykonane w postaci lekkich ścian osłonowych w rozwiązaniu systemowym punktowego mocowania szyb. Budynek ten odbierany jest jako rzeźba ze szkła budowlanego, a jego ukształtowanie bryłowe nawiązuje do form krystalicznych, podkreślając odbiór estetyczny tej „szklanej” architektury. Pozwoliło to na uzyskanie nowych możliwości w kształtowaniu architektury, nawiązujących do rzeźbiarskiego potraktowania bryły tego budynku.

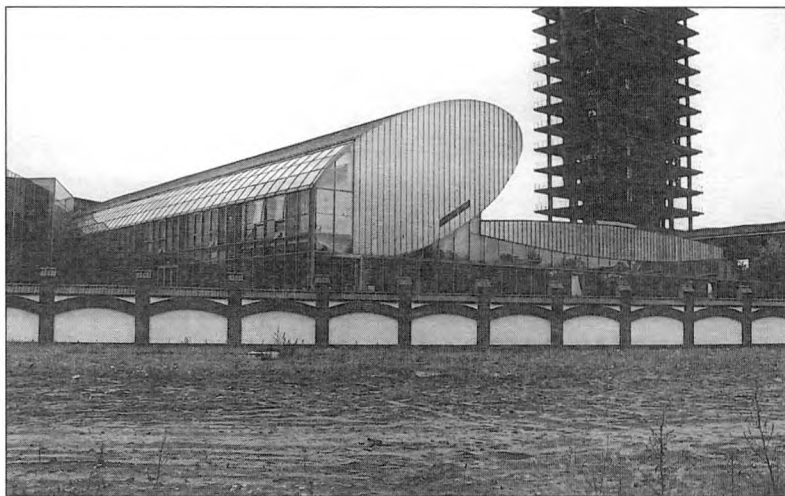


**Ilustracja 4. Budynek „Kinemax” w Solido we Francji,
widok ogólny**

Kolejnym nowym elementem, często ostatnio spotykanym w architekturze budynków użyteczności publicznej, jest pokrycie dachowe z wykorzystaniem blachy tytanowo-cynkowej. Stosowanie jej w układzie systemowym pozwala na kształtowanie dachów w nowy

sposób, znacznie rozszerzający możliwość architektonicznego projektowania i realizacji budynków. System ten, oprócz zastosowania pokrycia w nowym wyrazie estetycznym i nowej kolorystyce, pozwala na tworzenie bryty dachów budynków jako krzywiznowych, z uskokami i innymi, które poprzednio były możliwe do zastosowania wyłącznie z pokryciami rolowymi o niewystarczającej estetyce. Nowe pokrycie w sposób istotny ożywia połacie dachowe, podkreśla je swoją rytmicznością, uwypukla ukształtowanie bryłowe. Należy podkreślić uniwersalność tego pokrycia dachowego, pozwalającego na stosowanie go na niewielkich spadkach, na połaciach pionowych czy na odchylonych od pionu dodatnio lub ujemnie, czyli możliwych do stosowania jako obudowa elewacyjna.

Przykładem takich rozwiązań może być kompleks nowych budynków Akademii Ekonomicznej w Krakowie, autorstwa Romualda Loeglera z zespołem, o charakterystycznym ukształtowaniu kompleksu sal wykładowych w formie „jajka”, pokrytych blachą tytanowo-cynkową w wydaniu systemowym.



**Ilustracja 5. Nowe budynki Akademii Ekonomicznej w Krakowie,
widok skrzydła z salami wykładowymi**

Pokrycie to, oprócz występowania na połąci krzywiznowej, znajduje swoje drugie zastosowanie jako obudowa elewacyjna na ścianach szczytowych, przechodząc z dachu na pionowe płaszczyzny elewacyjne. Nowa technika budowlana występuje we współczesnej architekturze także w postaci łączącej różne jej systemy. Obok nowego pokrycia dachowego pojawia się wielkopowierzchniowe przeszklenie zastosowane w sposób, który stanowi kontynuację zadanej formy architektonicznej. Jest to możliwe dzięki wprowadzeniu takich systemów, które współdziałają ze sobą i dzięki swej umiejętności połączeń materiałowych oraz detalu architektonicznego takie ukształtowanie formy architektonicznej wyrażają i podkreślają.

Obserwowane aktualnie na rynku architektonicznym nowe, niekonwencjonalne, indywidualne rozwiązania formalne i materiałowe w znacznym stopniu zawdzięczają swoje powodzenie nowej technice budowlanej. Stanowi ona podstawę tworzenia nowej estetyki, a także prognozuje przyszłościowe rozwiązania techniczne i architektoniczne.

Summary

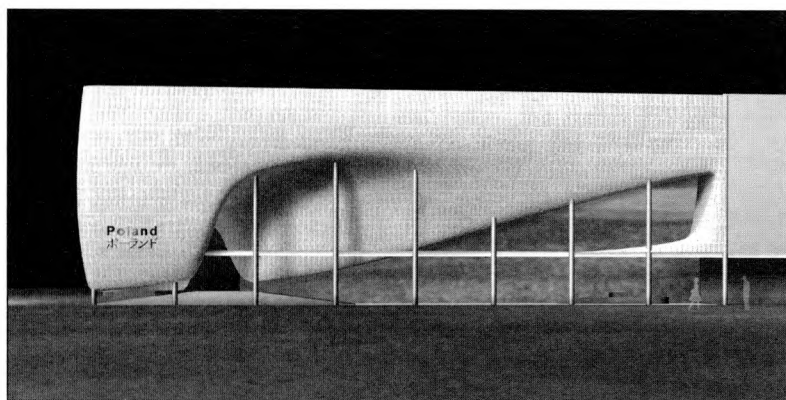
The report presents examples of buildings which architectural views is strictly connected with introducing the new buildings technology. Quite new and original aesthetic effects have been reached by applying the new technology. The report presents the new way of architectural activity - using the new building technology - as one of applied in the contemporary world architecture.

Krzysztof Ingarden

Pawilon Polski - EXPO Aichi w Japonii

I. Idea projektu

Pawilon Polski został zaprojektowany jako przestrzeń metaforyczna podporządkowana głównemu hasłu Expo 2005 Aichi „Macierz natury - sztuka życia - ekologia” oraz wiodącemu tematowi polskiej prezentacji „Dostrzeż Piękno”, eksponującemu sylwetkę Fryderyka Chopina i kopalnię soli w Wieliczce. Elementami kreującymi tę przestrzeń są: eksperymentalna wiklinowa elewacja oraz usytuowany wewnątrz budynku symboliczny przekrój przez Polskę: od morza na północy, po górskie szczyty na południu. Konsekwencją tego pomysłu jest podział przestrzenny pawilonu - na przestrzeń „nad powierzchnią ziemi” - przestrzeń, w której prezentowane będą za pomocą projekcji multimedialnych tematy związane z postacią Chopina, z polską muzyką, literaturą, sztuką, zabytkami, polskimi miastami itd., i przestrzeń „pod powierzchnią”, w której prezentowana będzie komnata wyłożona autentycznymi blokami solnymi z Wieliczki.



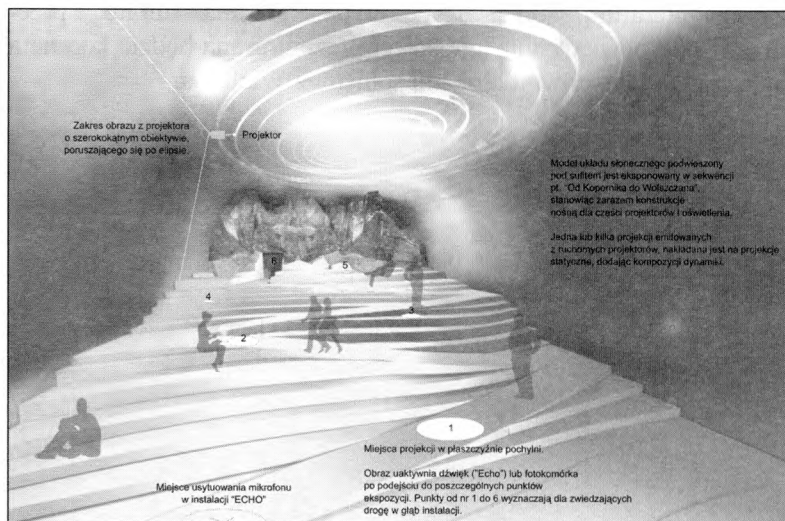
Ilustracja 1. Elewacja wiklinowa

Elewacja pawilonu zdefiniowana jest za pomocą prototypowej technologii opartej o modułarny układ przestrzennie wygiętych stalowych ram oplatanych białą wikliną. Ma ona na celu wyrażenie dynamicznego a zarazem zrównoważonego rozwoju współczesnej Polski, w którym współbrzmie tradycja, ekologia, rękodzieło oraz współczesna technologia i sztuka; jest połączeniem tendencji „high-tech” i „low-tech”. Kształt fasady generowany jest za pomocą modelowania komputerowego, a jej wykonanie powierzone będzie polskim artystom rękodzielnikom. Jest to pierwsze i całkowicie nowatorskie zastosowanie wikliny do realizacji fasady budynku.

II. Koncepcja wnętrza i wystaw

1. Wejście do pawilonu

Strefę wejścia tworzy forma będąca kontynuacją bryły fasady, wprowadzającą zwiedzającego do środka pawilonu.



Ilustracja 2. Przestrzeń wystaw i prezentacji - Forum

2. Przestrzeń wystaw i prezentacji - Forum

Wnętrze zaprojektowano w formie układu tarasowego, nawiązującego do głównej idei ekspozycji, przez który widz prowadzony jest łagodną rampą - od poziomego wejścia po umownie potraktowaną przestrzeń gór. Poziom zerowy spełniać ma funkcję sceny, a tarasowa forma „przekroju przez Polskę” stanowić ma amfiteatr przeznaczony do realizacji następujących funkcji: prelekcja i spotkania, małe formy koncertowe, projekcje filmowe, instalacje multimedialne.

A. Instalacja multimedialna pt. „Chopin”

Głównym elementem instalacji wewnątrz przestrzeni „forum” jest szklana rzeźba unoszącego się ponad sceną fortepianu. Jest ona sercem instalacji muzyczno-projekcyjnej. Od niego każda z projekcji weźmie swój początek, rozchodząc się po powierzchni całego pawilonu zgodnie z logiką falowego rozchodzenia się dźwięku. Projektowane na wszystkie ściany forum obrazy zharmonizowane są z muzyką i przedstawiają sylwetkę Chopina.



Ilustracja 3. Instalacja multimedialna pt. „Chopin”

B. Instalacja multimedialna pt. „Echo”

Składa się z mikrofonu oraz siedmiu rzutników umieszczonych w płaszczyźnie tarasowo wznoszącej się platformy. Dźwięk uruchamia rzutniki i echo. Obrazy uruchamiane sekwencyjnie, od najbliższego umieszczonego blisko sceny po ostatni umieszczony na górze wzniesienia, imitując rozchodzące się echo zarazem, wyznaczają zwiedzającym drogę do przejścia. Każde z podświetlonych miejsc posiada osobny rodzaj projekcji. Poszczególne obrazy w sposób impresyjny pokazywać mają fragmenty Polski widziane z lotu ptaka, z wkomponowanymi obrazami bardziej reprezentatywnych motywów dla danej krainy czy miasta.

3. Przestrzeń wystawowa - Wieliczka

U szczytu wzniesienia zaplanowane jest wejście do kopalni soli w Wieliczce. Tu przestrzeń ograniczona jest z jednej strony skalistą formą „górną” na najwyższym poziomie platformy, z drugiej ścianą boczną pawilonu. W formie iluzyjnej obrazować ma wnętrze kopalni.

Winda lub schody sprowadzają zwiedzających w dół.

4. Hol wyjściowy, punkt informacyjny, sklep

W strefie wyjścia, na poziomie parteru, znajdować się ma hol z punktem informacyjnym, sklepem oraz sanitariatami.

III. Projekt elewacji

Projekt elewacji pawilonu jest próbą artystycznej interpretacji wiodących tematów wystawy światowej EXPO 2005 i ilustruje kilka możliwych poziomów interakcji pomiędzy człowiekiem, sztuką, techniką a naturą.

Założeniem projektu było znalezienie i wykorzystanie do celu realizacji pawilonu niekonwencjonalnych, naturalnych materiałów, tradycyjnie wytwarzanych i przetwarzanych w Polsce. Na dodatek materiałów, których produkcja i przetwórstwo nie degraduje środowiska naturalnego i jest wyrazem lokalnej tradycji i ciągłości kulturowej. Materiałem takim jest wiklina. W Polsce istnieje kilka zagłę-

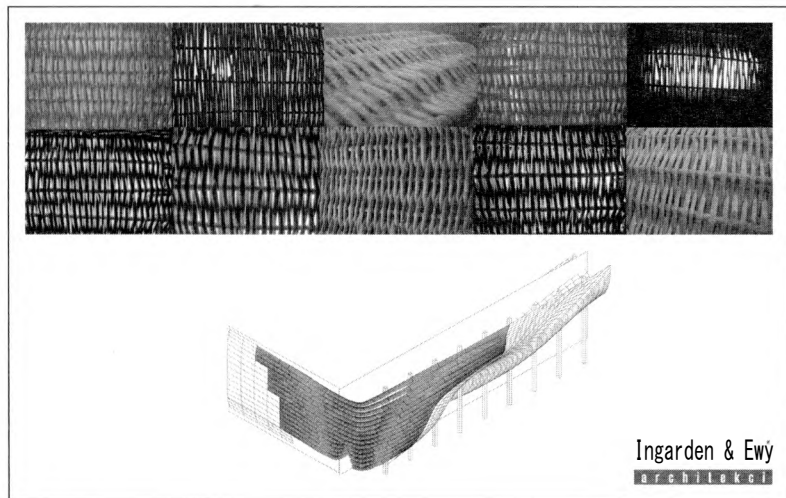
bi wikliniarskich, osad, wsi, które tradycyjnie zajmują się uprawą i przetwórstwem wikliniarskim (np. Rudnik nad Sanem, rejony pod Poznaniem).

Material ten, wyplatany ręcznie, staje się elastycznym i podatnym na przestrzenne formowanie tworzywem, idealnym do realizacji założonego w projekcie celu.

Forma elewacyjna z spadki wiklinowej została określona w procesie łączącym tradycyjne rękodzieło z najnowszą techniką komputerową. Dynamiczny kształt elewacji ma na celu stworzenie wrażenia przenikania i ciągłości przestrzeni wnętrza i zewnątrz.

Komputerowo zdefiniowane płaszczyzny elewacji oraz ścian o dwukierunkowym wygięciu zostały podzielone na poziome elementy modułowe o wymiarach 60x180 cm.

Stalowe, odpowiednio wygięte ramki o tych samych wymiarach definiują pole do wyplotu poszczególnych elementów elewacji. Praca nad wypleceniem tak zdefiniowanych kształtów jest wykonywana przez lokalnych rzemieślników z osad tradycyjnie zajmujących się wikliniarstwem.



Ilustracja 4. Studia nad elewacją wiklinową

Wiklinowa forma przestrzenna zawieszona przed budynkiem jest utrzymana w kolorystyce złamanej bieli, naturalnej barwie specjalnie wybranego gatunku polskiej wikliny (*Salix sp.*). Dolną część fasady tworzą punktowo mocowane tafle szkła lub plexi z kolorowym nadrukiem obrazującym „przekrój przez warstwy kulturowe Polski”. Wzór nadruków oparty jest na kompozycji kolorowych punktów „pikseli” różnej wielkości, przy czym każdy punkt będzie obrazował historię i współczesność polskiej sztuki i kultury.

Polski Pawilon

Expo 2005 Aichi, Japonia

architekt: Ingarden & Ewy, Architekci

autorzy: Krzysztof Ingarden oraz Aleksander Janicki

współpraca: Jacek Ewy

inwestor: Krajowa Izba Gospodarcza, Warszawa

projekt: 2004 (I nagroda w konkursie)

realizacja: 03/2005

powierzchnia użytkowa: ok 1000 m²

Summary

The Polish pavilion has been designed as a metaphorical space following the theme of Expo 2005 Aichi - “Nature’s Matrix - The Art of Life - Ecology” and the main theme of Polish presentation: “See the Beauty” presenting the figure of Frederic Chopin and Wieliczka Salt Mine.

The elements creating the space are: an experimental wicker elevation and a symbolic cross section of Poland from the sea in the North to the mountains in the South. The Elevation of the pavilion is defined with a prototypical technology based on a modular arrangement of spatially bent steel frames wrapped with white wicker. This material represents in the project the Polish landscape being a natural background for Chopin's music. The shape of the elevation has been generated using computer modelling and its manufacturing will be commissioned to Polish craftsmen from Rudnik upon San.

Maciej Kowalik

**Dom pod Globusem
- Stryjeński, Mączyński, Mehoffer**

Od lat ten gmach wzbudzał moje zainteresowanie i podziw z uwagi na wybitne walory budowli i osobowości jej twórców. Widoczny z perspektywy Plant intrygował i oddziaływał na wyobraźnię. Dom pod Globusem¹ ma dla mnie szczególną wartość, ponieważ wiąże się z latami mojego dojrzewania i rozwojem estetycznej wrażliwości. Bywałem w tym budynku jako dziecko, później licealista i świadomy wybranego kierunku student. Na każdym z etapów życia zauważałem nowe elementy struktury tego niezwykłego budynku - rozwiązania, które wcześniej wydawały się nieistotne teraz zaczynały przykuwać moją uwagę, jakby dopełniać ową zamierzoną przez architektów całość.

Budowa budynku pod Globusem przypadła na początek XX wieku (lata 1903-1906), czyli na czas rewolucyjnych przemian, jakie dokonywały się w sztuce i architekturze u progu nowego stulecia. Wiek XIX stał pod znakiem historyzmu. Historyzm opierał się na tym, co już sprawdzone, tzn. rozwijał dorobek antyku, średniowiecza i czasów nowożytnych, tworząc nowe jakości artystyczne.

Stryjeński i Mączyński nie mieli łatwego zadania. Obaj żyli na przełomie wieków, musieli stworzyć - zgodnie z obowiązującym kanonem - obiekt oddający tendencję, jaka pojawiła się w ówczesnej sztuce europejskiej. Znaczący wpływ na secesyjność form tej spółki architektów miał niewątpliwie młodszy z nich, Franciszek Mączyński.

Trzecią wybitną indywidualnością związaną z tym budynkiem był Józef Mehoffer.

¹ Przy ulicy Długiej 1 w Krakowie, od 1972 r. siedziba Wydawnictwa Literackiego.

Tadeusz Stryeński (1849-1943)

Urodził się w 1849 roku w Carouge pod Genewą. Studiował w Zurychu. Praktyki w Wiedniu i Budapeszcie pozwoliły nabyć mu odpowiednie doświadczenie, a z czasem zdobyć kunszt w zawodzie². Z końcem 1878 przybył do Krakowa. To właśnie temu miastu poświęcił całe swoje dorosłe życie. Projektował domy, wille, pałacyki miejskie, a także budował i przebudowywał dwory ziemiańskie. Przez lata umacniał swoją pozycję w krakowskim środowisku architektonicznym, wygrywając wiele konkursów. Prowadził ożywioną działalność publiczną, był konserwatorem, radnym a także wiceprezesem w krakowskim Towarzystwie Technicznym. Jako jeden z pierwszych w Polsce zastosował żelbet przy przebudowie Starego Teatru w Krakowie. Był też właścicielem stolarni, fabryki płytek azbestowych i farb. Zajmował się konserwacją zabytków (m.in. kościoła Mariackiego w Krakowie 1889-1891) oraz projektowaniem budowli użyteczności publicznej. Stryeński mówił, że nie ma talentu do projektowania fasad, dlatego dobierał sobie współpracowników. Najowocniejszą okazała się wspólna praca z dwadzieścia pięć lat młodszym Mączyńskim.

Franciszek Mączyński (1874-1947)

Urodził się w Wadowicach, studiował w Wyższej Szkole Przemysłowej, a następnie na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Swoją wiedzę pogłębiał w Paryżu i w Wiedniu. Jego dziełem jest m.in. budynek krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy Placu Szczepańskim ukończony w 1901 roku. Rok wcześniej zdobył nagrodę w Paryżu za projekt willi zakopiańskiej. Mimo iż ze Stryeńskim dzieliła ich różnica pokolenia, to los sprawił, że dla obu najlepszy okres twórczości przypadł na początek XX wieku. Trzy monumentalne budowle to flagowe projekty, które wyszły z ich de-

² Po wygaśnięciu kontraktu w Peru, gdzie zaprojektował szkołę rolniczą w Limie, powrócił do Europy i kontynuował studia w Paryżu.

sek kreślarskich. Obok budynku Krakowskiej Izby Handlowej wzniesli klasztor i kościół karmelitanek bosych przy ulicy Łobzowskiej, a także przebudowali gmach Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej.

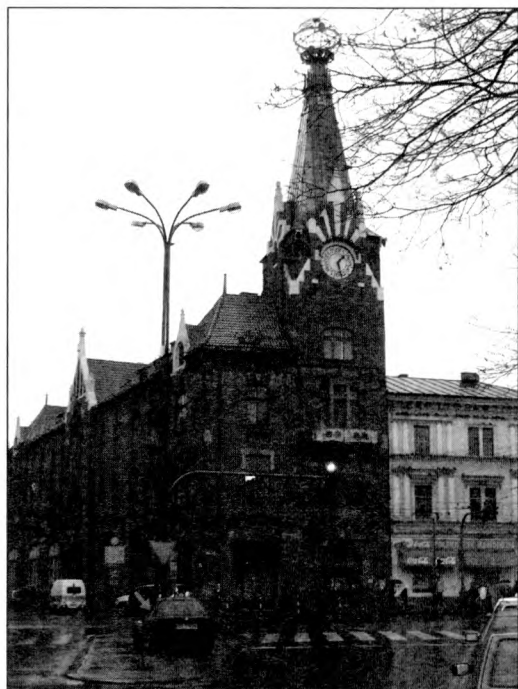
Józef Mehoffer (1869-1946)

Malarz, rysownik, grafik, projektant witraży, tkanin, scenografii teatralnej, plakatów, wystroju wnętrz i mebli - jeden z najważniejszych przedstawicieli sztuki Młodej Polski. Urodził się w Ropczycach koło Lwowa, kształcił na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, równolegle studiował w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem m.in. Jana Matejki, a także w Wiedniu i Paryżu. Odebrał artystyczne podróże do Niemiec, Szwajcarii i Francji. Mehoffer rywalizował z Wyspiańskim. Obaj byli uczniami mistrza Matejki, startowali w tych samych konkursach, lecz każdy wypracował ostatecznie odmienną stylistykę. Mehoffer zdobył największy rozgłos jako twórca witraży we Fryburgu w gotyckiej kolegiacie św. Mikołaja. Malował kompozycje symboliczne (słynny *Dziwny ogród* z 1903 r.) portrety, zalane słońcem wnętrza: werandy i ogrody, widoki polskie i włoskie.

si.**

W drugiej połowie XIX wieku zakładano izby handlowe zrzeszające kupców i rzemieślników. Również w Krakowie powstała taka izba jeszcze za panowania monarchii austriackiej. W 1903 roku powołany został komitet, który miał się zająć budową gmachu dla Izby Handlowej i Przemysłowej w Krakowie. Szkicowy plan budynku opracował Tadeusz Stryjeński wraz z architektem Karolem Knausem. Plany realizacyjne opracował Stryjeński we współpracy z młodym Franciszkiem Mączyńskim. Zostały one zatwierdzone w czerwcu 1904. Budowę rozpoczęto w lipcu 1904 roku. Budynek był gotowy w stanie surowym przed zimą 1904 roku. Otwarcia gmachu dokonano 15 września 1906 roku. Do 1950 roku budynek zajmowała Izba

Handlowa, od 1972 roku ma tu swoją siedzibę znana krakowska oficyna - Wydawnictwo Literackie. W 1919 częściowo przebudowano wnętrze, a w latach 1926-1928 gmach przeszedł kapitalny remont.



Ilustracja 1. Dom pod Globusem, fasada.

Fot. Maciej Kowalik

Gmach wykonany został z cegły, a kamienia użyto wyłącznie do dekoracji. Ma dwa piętra i trzypiętrową wieżę. Jest w całości podpiwniczony. W rzucie przypomina wydłużony prostokąt, krótszym boki przylegający do ulicy Basztowej, dłuższym do ulicy Długiej. Elewacje budynku rozwiązane są jednolicie. Podział horyzontalny wprowadzony jest za pomocą szerokich pasów dwubarwnej cegły, biegnących nad parterem i pod gzymsem wieńczącym. Okna na pię-

trze zamknięte są lukami, natomiast okna drugiego piętra mają kształt prostokąta i zwieńczone są ceglanyimi nadprożami. Parter budynku zajmują obecnie sklepy. Te obszerne wysokie pomieszczenia z antresolami do dzisiaj zachowały swój charakter.

Elewacja od strony ulicy Długiej na parterze jest siedmioosiowa, na piętrach osie zwielokrotniają się nawet do piętnastu. Elewację ożywiają trzy płaskie ryzality. Ryzalit środkowy zwęża się do góry i zwieńczony jest trójkątnym szczytem z wnękami arkadowymi i sterczynami. Pod szczytem we wnęcie arkadowej umieszczony został żaglowiec wykonany z blachy miedzianej. Na wzdętym żaglu znajduje się logo Izby Handlowej i Przemysłowej. Żaglowiec symbolizował związki transportu z handlem.

Pozostałe dwa ryzality zwieńczone są dekoracją naśladującą drewniane portale. W ryzalicie środkowym umieszczony jest portal główny, rozwiązany jako ogromna wnęka arkadowa sięgająca pierwszego piętra. Nad wnęką znajduje się płasko rzeźbiona sowa, wskazująca na to, że za źródło siły gospodarki uznawano naukę.

Wejście podzielone jest na trzy strefy za pomocą filarów kamiennych, ozdobionych alegorycznymi przedstawieniami: Handlu i Przemysłu. Młody chłopak w czapce Hermesa ma przed sobą kaduceusz. Tors dziewczyny z koroną na głowie jest przesłonięty skrzyżowanym młotem i zębatym kołem. Obie rzeźby wyszły spod dłuta Konstantego Laszczki, wybitnego artysty krakowskiego. Między tymi filarami znajduje się żelazna dwuskrzydłowa brama.

Elewacja od strony ul. Basztowej jest wąska, dwuosiowa, jedna oś należy do wieży zegarowej, która wtopiona jest w budynek. Z wieży widać rynek, kościół Mariacki, Barbakan, co podkreśla ważność budynku. Na parterze jest niewysoka półkolista arkada, na pierwszym piętrze dwa wąskie okna bliźniacze zamknięte półkoliście. Na drugim piętrze znajduje się balkon z ciosową balustradą o gwieździstych prześwitach należący do mieszkania na wieży. Trzecie piętro wieży ma skromne okno bez oprawy architektonicznej. Elewacje wieży zwieńczone są trójkątnymi uskokami na przemian ceglanyimi i kamiennymi. Zegary umieszczono od strony południowej i wschodniej.

Gdy na początku 1905 roku rozważano sprawę budowy wieży ustalono, że będzie się na niej znajdował zegar. Izba zgodziła się, aby zegar miał oszklone i podświetlone tarcze, ale tylko pod warunkiem iluminacji na koszt miasta. Ostatecznie miasto przekazało na ten cel fundusze.

Hełm wieży o kształcie czworobocznego ostrosłupa nakryty został blachą miedzianą. Na szczycie umieszczono globus o metalowej ażurowej konstrukcji. Pierwotnie były na nim skrzydła Hermesa. Obecnie w ich miejscu znajdują się owalne monogramy - logo Wydawnictwa Literackiego. Zarówno globus, jak i żaglowiec symbolizowały światowy zasięg kontaktów handlowych miasta Krakowa. U podstawy hełmu zaprojektowane zostały rzygacze, przedstawiające łby fantastycznych zwierząt.

Do wnętrza gmachu prowadzą ciężkie, ozdobne drzwi. Stajemy w przeszklonym po strop hallu, a przed nami rysuje się trójbiegowa klatka schodowa o pałacowym charakterze. Schody wykonane są z granitu i zabezpieczone kutą balustradą z drewnianą poręczą. Prześla balustrady zdobią groteskowe łby fantastycznych smoków. W oknach klatki widzimy barwne witraże, zawierające sceny krajobrazowe, takie jak np. lokomotywa parowa, pejzaż miejski, pejzaż przemysłowy czy postać Merkurego siedzącego w pozie „myśliciela”.

Na pierwszym piętrze, w prawym skrzydle, znajduje się sala konferencyjna, zwana Mehofferowską. W sali znajdują się ogromne okna, zamknięte półkoliście z podziałem dwustrefowym, trójosiowym, umieszczone w bocznych ścianach.

Z historią projektu sali wiąże się ciekawe wydarzenie. Do udziału w pracach związanych z dekoracją wnętrza gmachu zaproszono najpierw Stanisława Wyspiańskiego. Wyspiański zapisał w swoich notatkach: „Przychodzą Benis i Mączyński, jadę z nimi do budującego się domu Izby Handlowej. Nic mi się nie podoba, prócz widoku z okien”³.

³ Z. Beiersdorf, J. Purchla, *Dom pod Globusem*, Kraków 1988, s. 34.

Wyspiański pracował nad projektem i zachowało się kilkanaście rysunków wnętrza sali konferencyjnej. Obraz umieszczony nad prezydium miał przedstawiać widok rynku krakowskiego z kopcem Kościuszki w tle. Do konfliktu z izbą doszło w momencie, gdy komitet budowy zażądał umieszczenia w sali konferencyjnej, pod wspomnianym obrazem, popiersia cesarza Franciszka Józefa. Wyspiański protestował: „Nie uznaję Franciszka Józefa jako moment dekoracyjny”⁴.

Przyczyny protestu były nie tylko artystycznej, ale też ideowej natury. Wyspiański nie mógł się zgodzić, aby w projektowanym przez niego wnętrzu znalazł się symbol obcej władzy i ostatecznie od projektu odstąpił. W takich okolicznościach o wyposażenie i dekorację sali poproszono Józefa Mehoffera, który był już wtedy twórcą witraży we Fryburgu.

W centralnym punkcie sali umieścił malarz obraz zatytułowany „Poskromienie żywiołów”. Symbolizuje on ludzki wysiłek i aktywność, która jest źródłem postępu cywilizacji. Jest to kompozycja przedstawiająca ludzki geniusz personifikowany przez nagiego mężczyznę ujarzmiającego żywioły symbolizowane przez cztery kobiety

- Ziemię, Wodę, Ogień, Powietrze. Ziemia - kobieta w brunatnej sukni, z drogocennymi bransoletami jest przydeptywana przez mężczyznę. Jedną ręką trzyma on ujarzmioną wodę przedstawioną przez dziewczynę w sukni koloru wody morskiej z falującymi blond włosami, w które wplecione są perły. Drugą ręką młodzieniec przytrzymuje za suknie dwie uskrzydłone istoty, symbolizujące ogień i powietrze. Ogień ma skrzydła płomieniste, a powietrze ma jasno upierzone ramiona i nogi. Symbolizm obrazu przejawia się nie tylko w jego tematyce, ale i kształtowaniu formy - symbolicznie barw, atrybutów i zastosowaniu typowego chwytu stylistyki secesyjnej, jakim są falujące długie włosy.

Wnętrze sali jest wielobarwne, o wyraźnie secesyjnej stylistyce formy (kolorystyka, zdobnictwo roślinne czy falująca, gięta linia).

⁴ Ibidem, s. 37.

Malowidło na stropie mieni się tęczowymi barwami pawich piór i migotliwie połyskującymi łuskami węży. Stolarzka boazerii wykonanej z jasnego drzewa brzoźowego nawiązuje do tradycji ludowej. Plastyczny efekt dekoracji uzupełniają świeczniki podstropowe i kinikiety z mosiądzu wykonane z ukwieconych gałązek. Tradycyjnie opracowane zostały fotele z dekoracyjnymi oparciami - były wygodne dzięki właściwej konstrukcji i dobrej tapicerce. Całość wnętrza sali posiedzeń ma swoisty, zamierzony charakter sakralny. Podkreśla to zarówno ważność pomieszczenia i centralne umieszczenie w budynku, jak i symbolizuje rangę Izby jako instytucji.

Ciekawe indywidualne rozwiązania zastosowane przez Stryjeńskiego i Mączyńskiego dały dzieło o wysokich wartościach artystycznych. Budynek ten niewątpliwie należy do najciekawszych przykładów europejskiej architektury początków XX wieku.

Bibliografia

1. **Beiersdorf Z., Purchla J., *Dom pod Globusem*, Kraków 1988.**

Barbara Stec

Le Corbusier i inwestorzy w dziele La Tourette

Klasztor La Tourette w Eveux w pobliżu Lyonu to dzieło Le Corbusiera, które mogło powstać tylko jako wynik prawdziwego spotkania między architektem i inwestorem.

Zadziwił mnie fenomen tego porozumienia i dlatego zapragnęłam przyjrzeć się nieco bliżej okolicznościom powstania klasztoru La Tourette. Zwiedzałam go w 1990 roku i wtedy wpadła mi w ręce książka pt. *Le Corbusier et l'architecture sacrée* autorstwa Francois Biot i Francoise Perrot, z fotografiami Jacqueline Salmon (La Manufacture, Lyon 1985). Jest ona dobrym źródłem dokumentów i opinii na temat klasztoru La Tourette oraz wyboru jego architekta i stanowi podstawę mojego krótkiego opracowania.

Bryła klasztoru znajduje się na pochyłym zboczu, na skraju niedużego lasu. Często podkreśla się jej oschłość i wzniosłość, ale według mnie widać tu raczej trudną harmonię. Tę samą trudną harmonię dostrzegam w spotkaniu architekta z inwestorem. Na pewno nie jest to harmonia tania, osiągnięta przez unik, wycofanie się, tchórzliwą zgodę na pominięcie dramatu - między naturą i człowiekiem, instynktem i heroizmem, życiem i śmiercią, światłem i cieniem. W moim pojęciu harmonia Le Corbusiera jest harmonią dramatyczną, dlatego tak poruszającą.

Żeby najkrócej, a sprawnie opisać klasztor, posłużę się fragmentem poematu o La Tourette autorstwa Laurenta Taurine, pt. *Des volumes sous la lumiere*:

Jest kościół.

Jest fasada południowa; są inne fasady...

Jest refektarz zalany światłem.

Jest klasztor, atrium, dzwonnica, ogród na dachu, są cele i każda ma swoją loggię, są przejścia, schody, salę, czytelnia, biblioteka, mównica, kapitułarz, kuchnia, spizarnia, kotłownia, parking, nawet winda...

Są stupy, wolny plan, wolna fasada, wstęgowe okno, dach - ogród, loggia „łamacz światła”, tafle szkła, kolumny, belki, podłogi, mury...

Jest kościół... zagadka: przestrzeń zagadki osiągnięta obecnością dwóch systemów przestrzennych”, które są ekspresją dwóch rodzajów (między innymi) organizacji przestrzeni w dziele Le Corbusiera. (...)

19 października 1960 roku nastąpiło uroczyste poświęcenie klasztoru La Tourette. Le Corbusier tak podsumował swoją pracę:

„Spróbowałem stworzyć miejsce medytacji, poszukiwań i modlitwy dla braci mniejszych. Przewodniczył naszej pracy ludzki wymiar tego problemu (...). Wyobrażałem sobie bryły, połączenia, cyrkulację, którą trzeba stworzyć, aby modlitwa, liturgia, medytacja, studia „czuły się” w tym domu na swoim miejscu. Mój zawód to dać ludziom domostwo, zadowolenie. Zadaniem było stworzenie domu dla osób zakonnych, starając się dać im to, czego tak bardzo potrzebują ludzie dzisiaj: ciszę i pokój. Zakonnicy w tej ciszy znajdują Boga. Len klasztor z surowego betonu jest dziełem miłości. On nie mówi - milczy i żyje w swoim wnętrzu. To w jego wnętrzu dzieje się jego sens”.

Przygoda zaczęła się osiem lat wcześniej, w 1952 roku, kiedy ojciec Alain Couturier zaprosił Le Corbusiera do współpracy i zlecił mu z ramienia dominikanów z Lyonu projekt nowego klasztoru, szczególnego przez swoje przeznaczenie dla pracy intelektualnej.

Francois Biot wyjaśnia przyczyny takiego zamówienia. Kolo lat trzydziestych XX wieku niechęć wobec zakonników we Francji znacznie osłabła, umożliwiając dominikanom powrót do kraju. Bracia z prowincji lionńskiej kupili duży dom w Savoie, kilka kilometrów od Chambery i próbowali przekształcić go w klasztor, m.in. dodając krużganki o gotyckich arkadach! Jednak bardzo szybko stworzyli projekt nowego klasztoru, bliżej dużego miasta uniwersyteckiego i lepiej zaadaptowanego do złożonych wymagań życia rozwijającego się zakonu. Do tego projektu można było wrócić po drugiej wojnie światowej, w okresie dużego ożywienia katolicyzmu francuskiego, które m.in. wyraziło się we wstępowaniu wielu nowicjuszy również do Zakonu Braci Mniejszych. Wtedy właśnie prowincja Lyonu po-

wzięła decyzję, aby poprosić Le Corbusiera i budowę upragnionego klasztoru powierzyć właśnie jemu. Pomysł ten wysunął wspomniany już ojciec Alain Couturier, dominikanin, wielki przyjaciel wielu artystów, a w szczególności sławnego architekta. Pisując do „L'Art Sacré” ojciec Couturier z entuzjazmem i zaangażowaniem zachęcał, by zasada reguły - *Verité* - była realizowana również w tworzeniu tego, co określa się jako sakralne.

„Tak zaczął się słynny pojedynek - pisze Biot - klasztor (...) może być świadectwem autentyczności i znaczenia tego pojedynku”.

Le Corbusier zabrał się do dzieła - nie bez pewnych oporów, ale i nie bez zainteresowania i pasji. Uważał się za odległego spadkobiercę katarów, którzy w XIII wieku precyzyjnie zwalczali, jeśli nie prześladowali, regułę dominikanów. Dzieło La Tourette mogło być dla Le Corbusiera punktem zakończenia swoich długich badań od *Chartreuse Ema* aż do jednostki mieszkalnej.

„Czy tym razem - pisze Francois Biot - nie chodziło o skonstruowanie domu dla szczęśliwej harmonii życia indywidualnego i kolektywnego, pojedynczego i grupowego, dla wspólnoty o strukturze precyzyjnej, wymagającej i mocnej?”

Przez trzy lata trwały same rozmowy i studia, zanim rozpoczęto budowę. Ojciec Couturier wyjaśniał architektowi znaczenie reguły Braci Mniejszych. Korespondencja między nim i architektem z lata 1953 roku pokazuje, jak bardzo leżało mu na sercu prawdziwe porozumienie z przyszłym twórcą klasztoru i dotarcie do sedna skomplikowanego zlecenia. Tłumaczył potrzeby zakonników, a nie wyobrażaną formę przyszłego klasztoru. Ta postawa współodpowiedzialności za przedsięwzięcie w zakresie uzgodnień programowych z jednoczesnym szacunkiem dla kompetencji architekta, zaufaniem do jego uczciwości i talentu jest najlepszą postawą inwestora.

Ojciec Couturier zaproponował Le Corbusierowi pobyt w Le Thoronet, jednym z trzech klasztorów cysterskich z XII wieku zachowanych w Prowansji, żeby zobaczyć tam „(...) esencję tego, czym ma być klasztor dla epoki, która go buduje, widząc, że ludzie powołani do ciszy, skupienia i medytacji w życiu wspólnym nie zmieniają się zbyt wiele z czasem”.

Według dominikanów opactwo Thoronet dobrze zniosło próbę czasu i mogło być zaproponowane architektowi jako model.

Między XH-wiecznym Le Thoronet i La Tourette widoczne było podobieństwo w spadzistości terenu działki. W Le Thoronet budowniczywie z XII wieku bardzo zręcznie i z wielką znajomością rzeczy zintegrowali mocno nachylony stok z bryłą klasztoru. „Ojciec Couturier nie omieszkął, z właściwą sobie delikatnością, zwrócić uwagi Le Corbusiera na to inteligentne i harmonijne rozwiązanie”. Potraktowanie spadzistości podłoża w La Tourette można traktować jako wniosek z posadowienia Le Thoronet.

„Według planu tradycyjnego, powinien pan przewidzieć wokół dziedzińca trzy wielkie bryły: kościoła, na wprost refektarza (w Thoronet budynek zawalony), z trzeciej strony kapitułarza; i w końcu z czwartej strony dwóch dużych sal spotkań. Na pierwszym piętrze wielka biblioteka. Reszta budynku ma być zajęta przez cele i kilka sal mniejszej wielkości”¹.

Kilka precyzyjnych uzupełnień przyniósł list z 2 sierpnia 1953 roku:

„Dla wielkich przestrzeni wewnętrznych, o których panu mówiłem, oczywistym jest, że ich wysokości powinny być proporcjonalne do ich powierzchni, kościół, naturalnie, dominujący nad resztą. Co do kapitułarza i refektarza, według wymagań, powinny mieć długość minimum siedem metrów (...).

Dla nas skromność budynków ma być bardzo precyzyjna, radykalna, bez żadnego luksusu ani zbędności i w związku z tym mają być wzięte pod uwagę jedynie konieczności, wynikające z życia wspólnoty: cisza, temperatura wystarczająca do nieprzerwanej pracy intelektualnej, przejścia i drogi zredukowane do minimum. Na parterze cyrkulację podstawową tworzy w naturalny sposób czworokąt obejścia dziedzińca; co do niego, trzeba uwzględnić klimat lionski, przypuszczalnie trzeba będzie go zamknąć oknami, a przynajmniej nie dublować komunikacji wewnątrz [nie tworzyć drugiej komunikacji

¹ List ojca Couturier do Le Corbusiera, 28 lipca 1953.

na czas zimy (B.S.)). Na piętrach, ogólnie rzecz biorąc, wielkie korytarze są w środku budynku z celami po dwóch stronach”.

Zaopatrzony w te wskazówki Le Corbusier zabrał się do pracy. Jak zwykle nie rozstawał ze swoim szkicownikiem. W notatkach zapisał:

„Narysowałem drogę, narysowałem horyzont, zrobiłem orientację względem słońca, «zwęszyłem», podpatrzyłem topografię. Zdecydowałem, gdzie będzie miejsce, bo miejsce wcale nie było wyznaczone. Wybierając miejsce, popełniłem akt - przestępczy lub dozwolony”.

Ten pierwszy wybór musiał pociągnąć za sobą następne: dotyczące połączenia budynku ze stokiem, decyzji, jak umieścić i rozmieścić klasztor w stosunku do miejsca samego w sobie i gdzie usytuować kościół, jak uzyskać dostęp do światła i jak wprowadzić światło do środka, itd.

Ze szkiców, wykresów, rzutów, kosztorysów, poszukiwań przedsięwzięcia budowlanych - wylaniał się zarys dzieła: bardzo powolne pokonywanie stopnia, który prowadził do otwarcia budowy 8 sierpnia 1956 roku.

Potem nastąpiły trzy lata pracy, znaczone przez różne wypadki - z których najmniejszym nie było wcale zawalenie się płyty kościoła - ale w końcu jednak punktowane przez wzruszające chwile osiągnięć.

Październik 1956 - odeskowanie pierwszej posadzki skrzydła zachodniego, kwiecień 1957 - pierwsze odeskowanie skrzydła wschodniego, maj 1957 - fundamenty kościoła i wylanie posadzek skrzydła wschodniego, grudzień 1957 - wylanie płyty atrium, następnie moment podjęcia od nowa budowy kościoła, trwającej rok, od lipca 1958 do lipca 1959.

W końcu zakonnicy przejęli całość klasztoru 1 lipca 1959 roku, a 19 października 1960 kardynał Gerlier w towarzystwie ojca Browne, Generała Zakonu, poświęcił kompleks w trakcie wzruszającej ceremonii.

Podczas tej uroczystości jedna nieobecność była bardzo mocno odczuwalna i dotkliwa - ojca Couturiera, zmarłego nagle w 1954 roku, na samym początku przedsięwzięcia. Ten człowiek o głębo-

kiej kulturze i niezwyklej wrażliwości, ściśle związany z odnowieniem sztuki sakralnej, jest przykładem inwestora o niemal genialnym wyczuciu i sile przekonywania.

Osobowość ojca Couturier'a nie tłumaczy jednak do końca, dlaczego dominikanie zwrócili się do Le Corbusiera, ani jak zakonnicy, żyjący w tradycji z XIII wieku, mogli zgodzić się z architektem, który w tamtym czasie uważany był za najbardziej awangardowego.

„Ten wybór był zainspirowany przez pragnienie wierności tradycji dominikańskiej” - twierdzi brat Beland. Św. Dominik w swoim czasie - zmarł w 1226 r. - był wielkim nowatorem, który głosił potrzebę poważnej reformy stanu Kościoła. Nie oznaczało to przebudowania nauki Kościoła, jak to czynili wówczas niektórzy heretycy, np. katarzy, ale przede wszystkim chodziło o zaadaptowanie zakonników' do życia społeczeństwa w jego ewolucyjnym rozwoju. Ponieważ za czasów św. Dominika miasta przeżywały pełny rozkwit i stały się miejscami tworzenia nowego rodzaju społeczeństwa, właśnie w nich Dominikanie mieli zakładać swoje klasztory. Również w następnych wiekach widać troskę zakonników o uczestniczenie w nowym czasie z właściwą sobie kulturą. Według brata Belanda właśnie ten duch nowatorstwa stoi u źródeł przyczyn wyboru architekta La Tourette: „Nowoczesność św. Dominika w jego czasie została przeniesiona w nasz czas”.

W chwili, gdy Le Corbusier zaczął studiować program i w jego ramach sam nawet przedsięwziął odnowienie różnych elementów życia dominikańskiego z czasu średniowiecza, dominikanie, szczególnie we Francji, angażowali się w działalność sugerującą całkiem inny typ życia. Znacząca dla tych lat była np. praca księży-robotników czy praca nad ekumenizmem i dialogiem z innymi religiami. W wielu klasztorach zaczęto nauczać w formach nowych lub nawet awangardowych. Niektórzy dominikanie, podobnie jak ojciec Alain Couturier, z dużą szczerością i przejęciem brali pod uwagę znaczenie i siłę sztuki współczesnej w odpowiedzialnym uczestniczeniu w swoim czasie, tu i teraz, z jej nowatorstwem, przelomowością, społecznym językiem, z jej przekonywaniem, że czas romańszczyzny, goty-

ku, a także baroku i rokoka przeminął. „Zacząło się tworzyć coś nowego - pisze dominikanin - generalnie słabo dostrzeganego przez ludzi Kościoła, generalnie dobrze dostrzeganego przez niektórych naszych braci”.

Jeszcze w latach trzydziestych, w klasztorze w Savoie, niegdyś wiejskim domostwie, dominikanie postanowili skonstruować, dla uczynienia go bardziej klasztorным, ostre łuki. Dwadzieścia lat później ci sami bracia, a przynajmniej z tej samej prowincji, proszą Le Corbusiera o zbudowanie im nowego klasztoru.

Wybór Le Corbusiera stanowił wyraz i konkretyzację przełomu w stosunku do dotychczasowego schematu koncepcji dominikańskich, był znaczącym wyjątkiem, a lista przedłożonych mu potrzeb - bardzo długa. W końcu jednak dominikanie proszą Le Corbusiera o zbudowanie klasztoru według tradycyjnych wymagań, ale z ogromną świadomością, kogo o to proszą.

Le Corbusier wymagania te studiował i pragnął zrozumieć, ale nie mógł przestać być samym sobą - pisze brat Biot. Jego własne nakazy architektoniczne, jego pragnienie dotyczące estetyki, antropologii, człowieka, były inne. Dla niego znaczyły one budowanie dzisiaj, tj. w swoim czasie, z nowych materiałów, nieznanymi architektom z XII lub XIII wieku i niemożliwych wtedy do użycia.

Inwestorzy byli więc świadomi, że trzeba znaleźć nowy sposób opisanie tych samych wymagań, potrzeb estetycznych i założeń antropologicznych współczesnymi instrumentami, bez uciekania w scenograficzną malowniczość, tak kuszącą dla szukających wyizolowania się od zgiełku mnichów, a z podkreśleniem swojej odpowiedzialności za czasy, w których przyszło żyć.

Le Corbusier podkreślał przy różnych okazjach swoją fascynację człowiekiem i swój stosunek do świata, krystalizujący się w uprawianiu sztuk - malarstwa i rzeźby - których synteza wyraża się w architekturze. Jawił się czasem jako utopista - marzyciel, ale jego bezkompromisowość i oddanie życia pracy zaświadczały wyraźnie, że traktuje swój zawód jako służbę człowiekowi, nawet za cenę śmieszności i prawie nieustannej walki. Dla niego architektura nie stanowiła prostego zestawienia brył, lecz obróbkę przestrzeni: była

i jest to przede wszystkim odpowiedź na konkretną wizję życia ludzkiego i jego potrzeb. Dlatego właśnie osobowość Le Corbusiera musiała przyciągnąć uwagę zakonników, budzić zaufanie i co do jego postawy twórczej, i co do jego oddania i uczciwości osobistej.

Uważam za niezwykle cenne, że te cechy architekta potrafili dostrzec i docenić bracia zakonnici. Le Corbusier musiał być niezmiernie wiarygodnym człowiekiem dla dominikanów, skoro mimo odmienności wyznaniowej poprosili go o wybudowanie im domu klasztornego, tak bardzo przecież zanurzonego w sprawach wyznania. Myślę, że ta właśnie wiarygodność, a także dziecięca otwartość i pasja Le Corbusiera spotkały się z tym samym po stronie inwestora i zdecydowały, że bracia z zapalem tłumaczyli architektowi swoje zakonne potrzeby i *vice versa*, Le Corbusier tłumaczył braciom swoje decyzje.

Francois Biot podkreśla, że „do innego architekta można by zwrócić się z prośbą o skopiowanie (imitację) klasztoru średniowiecznego. Dla Le Corbusiera - byłoby to niemożliwe. On mógł jedynie zainterweniować w swój własny sposób, wychodząc z przedstawionego mu programu i założeń”.

Dla dominikanów przedsięwzięcie La Tourette stało się doświadczeniem duchowym, oznaczającym pewną przełomowość albo raczej wierność tradycji przełamywania zużytych schematów, ale nie mniejszą przygodą stało się dla Le Corbusiera. Człowiek ten, który zdobył uznanie całego świata w dziedzinie architektury i urbanistyki, dotychczas tylko nieznacznie dotykał architektury o znaczeniu religijnym.

DSa niego kościół nie miał precyzyjnego sensu sam w sobie, był związany z funkcją dla ludzi. „Mój zawód to zadamawiać ludzi (*mon metier c'est de loger les hommes*), dać im opakowanie z betonu, które pozwoli im wieść życie godne człowieka. Jak zbudować kościół dla ludzi, którym nie buduję domu? Może pewnego dnia poproszą mnie o zbudowanie kościoła dla jednostki mieszkaniowej. To miałoby sens dla mnie. Wy podążacie bezpośrednio do Boga, ja nie. Ale prosicie mnie o zbudowanie klasztoru, to znaczy o zadamowanie dla stu zakonników i zapewnienie im ciszy. W tej ciszy oni umieszczają swoje

studia: więc zrobię dla nich bibliotekę i sale do ćwiczeń. W tej ciszy oni umieszczają modlitwę: zrobię więc dla nich kościół, i ten kościół ma dla mnie sens”.

Można zresztą zauważyć, że podczas budowy kościół powstał na końcu, trochę tak samo jak architektura sakralna pojawiła się w ostatnim okresie życia architekta, również najbardziej owocnym.

Z tych względów La Tourette wyłania się jako synteza refleksji prowadzonej przez Le Corbusiera podczas całego swojego życia.

Podczas jednej z wizyt w jeszcze niezupełnie ukończonym klasztorze, Le Corbusier prowadził przyjacielską rozmowę z dominikanami. Odpowiadał na pytania ojca przełożonego, wyjaśniał genezę przyjętej formy klasztoru, zasady, które uznawał podczas budowy. Ten wywiad został zarejestrowany na taśmie magnetofonowej. Fragmenty rozmowy, swobodne, spontaniczne, rwane, zachowują świeżość pierwszej intuicji mistrza co do nowego dzieła.

Oto niektóre z nich:

„Tutaj, na tym terenie, który był ruchomy, płynny, uciekający, schodzący, powiedziałem: nie chcę położyć na ziemi talerza, tak, żeby go nie było widać lub żeby kosztował tyle, co forteca rzymska czy asyryjska. Nie ma pieniędzy i nie jest to moment, by je zdobyć. Pomyślałem, połóżmy więc nasz talerz wysoko, na poziomie samego szczytu stwórzmy budynek, który komponowałby się z horyzontem. I wychodząc od tej linii horyzontalnej na szczycie, od niej wszystko odmierzamy, aż osiągniemy podłoże w momencie, gdy je dotkniemy.

(...)

To jest tak: na pewnej wysokości macie bardzo precyzyjny budynek, który odkrywa swój organizm i organizację, schodząc powoli na dół i dotykając ziemi tam, gdzie może. To jest coś, co nie pojawia się w myśli przeciętnego człowieka. Jest to aspekt wyjątkowy tego klasztoru, bardzo wyjątkowy.

(...)

Klasztor. W pewnym momencie klasztor jest na dachu, wspinały klasztor. Jest na wprost całego spektaklu natury. Myślę, że

wszyscy byliście na dachu i widzieliście, jak bardzo klasztor jest tam piękny. Jest piękny, bo go nie widać.

(...)

Wiecie, że mną będziecie mieć wciąż paradoksy. To dobrze, bo kiedy zaciemnia się nam widok, zbliżamy się do niego natychmiast, by się mu przyjrzeć. Więc w tę przestrzeń będzie prowadzić ciekawość jej fragmentów, które pozwolą rozjaśniać widok coraz bardziej. Ale panoramiczne widoki wiele dla mnie nie znaczą - w istocie nie cenię ich. Są puste, bez substancji.

(...)

W pewnym momencie wpadł mi do głowy pomysł: zróbmy cały klasztor tam, wysoko. Ale jeśli bym go zrobił tak bardzo wysoko, to byłoby w nim tak pięknie, że stworzyłoby to braciom zakonnym sytuację wymykania się, być może niebezpieczną dla życia zakonnego, ponieważ jest jakiś problem w waszym życiu, wspaniałym i odważnym. Macie bardzo trudne życie wewnętrzne: jest ono mocne. Wspnianiałość nieba i chmur są być może czasami zbyt łatwe. Teraz macie je tylko od czasu do czasu: jeśli pozwolicie komuś wyjść po schodach na dach, będzie to przyzwolenie dla tego, który osiągnął mądrość.

(...)

Ustaliliśmy, że klasztor ma być na dole. Ale właśnie, zamiast robić krużganek na dole, w cieniu, na wyrównanym poziomie, który wymagałby wypełnienia i podparć, różnych rzeczy, pomyślałem: zostawmy ziemię, dokąd zmierza, razem z wodą opadową i zróbmy klasztor, który byłby w krzyż, zamiast w kwadrat. Czemu nie?

(...)

Dyskusja o doprowadzeniu światła do wnętrza. No tak, problem ekonomii, mądroj i także okrutnej, skłonił nas do doprowadzenia światła do miejsc łatwo dostępnych. A jeśli do niedostępnych, to do takich, gdzie nie trzeba mieć dobrze wyszorowanych płyt posadzki. Tu tkwi problem oświetlenia: wiedzieć, co ma być oświetlane. Tutaj ściany otrzymują światło. To ściany będą oświetlone.

(...)

Emocja pochodzi od tego, co widzą oczy, tzn. od brył, od tego, co ciało otrzymuje poprzez wrażenie lub ciśnienie ścian na siebie

samo i dalej od tego, co daje wam oświetlenie, bądź w intensywności, bądź w delikatności, według miejsc, z których pochodzi. Kończycie robótkę na drutach i macie dzianinę. Mówię dzianina, bo chcę powiedzieć, że wszystkie rzeczy są połączone jedna w drugiej, jedna implikuje drugą. I wtedy, w momencie łączenia jednego z drugim wygrywacie lub przegrywacie.

(...)

Niepokój budzi problem akustyki. Usiłowaliśmy, mieliśmy pokusę, by całkowicie opanować akustykę, którą trudno przewidzieć wcześniej, bardzo trudno. Można by, być może, ustalić ją naukowo, ale potem w praktyce być zaskoczonym przez rzeczywistość. Ostatecznie, dla uniknięcia tego, zdecydowaliśmy zrobić dwa poligonalne mury, by złamać dźwięk odbicia. Jednak, kiedy zabrakło pieniędzy, powiedziano mi: nie można tego zrobić, nie warto tego robić. I ja sam też byłem zadowolony, że nie będziemy ich robić, bo jednak wydawało mi się to sztuczne i byłoby w stanie wprowadzić wizualną wrzawę, która nie podobałaby mi się i która byłaby obca pięknej czystości dominującej formy. I jakie szczęście: akustyka wydaje się wspaniała! Zła akustyka może być zaadoptowana do liturgii. Liturgia zaakceptuje ją. Wiele kościołów ma złą akustykę i miesza się złą akustykę z liturgią. To stwarza pogłos, tę tajemniczość, to zamieszanie, które czasem ma wdzięk. Tutaj znajdujecie się wobec akustyki, która może być dużą czystością. Nie jestem za nią odpowiedzialny, nie byłem jej świadomy, ale twierdzę, że może miałem dobrego nosa.

(...)

To przez ołtarze zaznaczony będzie środek grawitacji, tak jak wartość i hierarchia rzeczy. W muzyce jest klucz, diapazon, akord. To ołtarz, miejsce święte par excellence, dające tę nutę, która ma rozpętać, rozryglować promieniowanie dzieła. To tu będzie to miejsce, przygotowane przez całość proporcji. Proporcja jest rzeczą niewysłowioną.

(...)

Jestem twórcą określenia «niewypowiadalna przestrzeń». Jest to rzeczywistość, którą odkryłem na mojej drodze. Kiedy dzieło osiąga swoje maksimum intensywności, proporcji, jakości wykonania, do-

skonoiałości, zachodzi zjawisko niewypowiadalnej przestrzeni: miejsce zaczyna promieniować, fizycznie, ono promieniuje. Stwarza to, co nazywam «niewysławialną przestrzenią® tzn. wstrząs, (szok), który nic zależy od wielkości dzieła, lecz od jakości jego perfekcji. Jest to domena niewysławialnego.

(...)

Pojedynczy' człowiek, grupa ludzi, kosmos, to była zasada poszukiwań podczas całego mojego życia”.

Francois Biot pisze:

„(...) budowla, która wyszła z inteligencji i z wyobraźni Le Corbusiera, powróciła jako pytanie: czy jej struktura i organizacjaznaczona przez istotne, podstawowe elementy życia monastycznego i bezinteresowne poszukiwania intelektualne nie (...) okazuje się zupełnie niezdatną i niezdolną do wszystkich zmian w użytkowaniu budynku? Czy można zrobić z tego klasztoru coś innego niż to, do czego przeznaczył go swój twórca, swój wynalazca?

(...) Dzisiaj żyjemy tutaj, mała wspólnota religijna braci i kilku sióstr, już bez dystynkcji strukturalnych między różnymi członkami wspólnoty (...) konfrontowani z pytaniami ludzi naszych czasów (...)

Z jednej strony prawdą jest, że ten dom nie nadaje się zbyt dobrze do tego, co chcemy robić. Ponieważ jest on akustyczny, bo jego normy wygody są - łagodnie mówiąc - wyraźnie przekroczone; ponieważ wielkie sale są zrobione bardziej dla wykładu profesora z wysokości katedry niż dla spotkań, w których każdy posiada jednakowe prawo głosu; ponieważ akustyka kościoła (...) czyni trudnym, niewykonalnym komunikację (...); ponieważ ten dom stoi dwadzieścia pięć kilometrów od Lyonu, a komunikacja miejska nie jest zbyt częsta i ponieważ zostają zawsze dwa kilometry drogi pod górę, żeby tu dotrzeć z małego miasteczka; ponieważ refektarz powinien być miejscem ciszy, a nie rozmów przy małych stolikach... itd. Le Corbusier zaangażował się w założenia programowe zbyt mocno, by nie wycisnąć na nich swojego własnego, zdecydowanego piętna.

(...) Ale z drugiej strony trzeba zauważyć coś bardzo ważnego, klasztor Najświętszej Maryi z La Tourette, określany po prostu jako

klasztor Le Corbusiera, jak gdyby architekt był także naszym fundatorem, wyłania się jako zadziwiające i wspaniałe miejsce spotkań między wszystkimi. Wspaniałe i zadziwiające miejsce, w którym można (...) w nowy sposób zharmonizować wymiar życia osobistego i wymiar spotkania z wielością innych twarzy. Ten budynek wyłania się jako miejsce, w którym ludzie różnego typu - nie wszyscy jednocześnie - lubią przybywać po refleksję, po to, by medytować, rozmawiać ze sobą, wyizolować się, dla modlitwy, poszukiwań. Jak to się stało możliwym?"

„Bez wątpienia tutaj właśnie tkwi geniusz architekta - podkreśla dominikanin - jego niezawodna zdolność osiągnięcia istoty bez pozwalania sobie na zajmowanie się niepotrzebnym i drugorzędnym. W tym sensie jesteśmy dzisiaj przekonani o przekroczeniu tego, co można by nazwać funkcjonalną interpretacją klasztoru dla prób dosięgnięcia serca lub lepiej fundamentalnej intencji zakonu. To, co się w rezultacie liczy, to nie są ornamenty; na przykład to, co się umieszcza lub nie umieszcza na ścianach; ale (...) bryły, sposób, w który współgrają one ze sobą; to ich zespolenie wokół określonej osi, lub lepiej, wokół różnych możliwych centrów. I jest to jeszcze ruch, zawarty w całości.

W tym względzie przykład znajdujemy od wielkiego muru po fasadę. Jak tylko przybysz nadejdzie, w rzeczywistości uderza się o wielki goły mur bez otworów, bez dekoracji (...). I być może pierwsze wrażenie jest takie: budynek nie zaprasza, ale odrzuca. (...).

I wtedy, przyglądając mu się uważnie, widać rzeczywiście, że na tym murze ślepym i milczącym kreśli się jakiś ruch. Dzwonnica jest jak ciężar, który wszystko razem unosi w kierunku odległych wzgórz (...). A oto słońce zachodzące zaczyna grać ze ścianą, pozwalając jej objawić się nie w smutku, ale w delikatności i czułości. A przed murain, który po chwili wynurza się z wszystkich stron, gestykulują trzy duże ramiona lub świetlnych, flankujących na tarasie przecinające się osie, które znaczą kaplicę ołtarzy.

W sercu zamiaru jest też sens kierunku tego zakonu, który prowadzi od życia indywidualnego, osobistego, do poszukiwania lub lepiej spotkania *transcendentalnego*, przeprowadzając przez miejsca

wspólne, którymi są sale wykładowe i sale zebrań, refektarz lub kaptara i korytarze klasztorne.

Istota lub lepiej serce, lub zamiar podstawowy', tkwi tutaj także w wymaganiu myślenia racjonalnego, które odwołuje się do inteligencji i które zaprasza do pokonania powierzchownej reakcji zbyt pochopnej zmysłowości dla osiągnięcia innego poziomu, na którym odkrywa się słodycz i czułość. Ponieważ, w ostateczności, istota, która jest zapisana w tych murach, w betonie, w powierzchniach i bryłach, i w grze, która łączy jedno z drugimi, to człowiek i jego miara; człowiek i jego otwarcie się na transcendentność. To właśnie odczytuje się podczas przechodzenia przez klasztor, do którego jesteśmy zaproszeni, jest to precyzyjny stopień. Bez wątpienia (...) bardziej dedukcyjny niż ten, który byłby od Boga do człowieka. Budynek kreśli się jak stopień w odkrywaniu: miara człowieka z ramionami podniesionymi lub człowieka z ramionami spuszczoymi, którą definiuje Modulo, (...) otwiera się na kogoś z daleka, na ducha, transcendentcję, w której Bóg może być odkrywany (...) ewentualnie (...) nazwany.

Nie ma więc potrzeby zwielokrotniania ilustracji, umieszczania rzeźb, pobożnych obrazów... To całość budowli i stopnie, które ona w sobie zawiera, prowadzą nas na stromą, trudną, ryzykowną drogę, potwierdzają, że człowiek nie może odpowiadać całkowicie tylko sam z siebie i że sam siebie nie zrozumie inaczej, jak tylko za cenę otwarcia się, które raz jest budowlą, raz jest rozdarciem”.

Marta A. Urbańska

Maciej Nowicki: humanista, wizjoner i architekt

31 sierpnia 2000 roku upłynęło pół wieku od tragicznej, przedwczesnej śmierci Macieja Nowickiego, „architekta dla architektów”, humanisty, który w opinii wielu łączył niebывały talent twórczy rangi Le Corbusiera z wrażliwością Wrighta.

Osobowość twórcza Macieja Nowickiego - człowieka wybitnie utalentowanego i doskonale ogładzonego - ukształtowała się na styku dawnego szlachetnego etosu ojczyzny, rodziny i tradycji, a z drugiej strony epoki maszyny, pełnej nowego *esprit*.

Konsekwentne odejście ortodoksyjnego funkcjonalizmu, zwrot w stronę architektury organicznej, kontekstualnej, regionalnej i wreszcie humanistycznej, wyraża się paralelnie w pismach krytycznych polskiego architekta i w jego projektach. Najważniejsze założenia tej koncepcji to: antycypacja nowej architektury, syntezy modernizmu i humanizmu, poleganie tylko na nawiązaniu do założeń organicznych, do wernakularnych i historycznych inspiracji, do ludzkiej skali, stosowania ornamentu i detalu. W przeciwieństwie do dzieł późniejszych postmodernistów, architektura Areny w Raieigh, autorstwa Nowickiego, jest nowatorska przede wszystkim konstrukcyjnie, a nie jedynie conceptualnie. Logika konstrukcji - optymalnego wykorzystania właściwości materiałów, ściśkanego żelbetu i rozciąganej stali, znamionuje wizję i geniusz architekta. Rewolucyjna idea konstrukcyjna dachu wiszącego prowadzi do powstania przestrzeni nowej jakości: jest *signum temporis*. Jak pisał Nowicki w ostatnim eseju „...odnotować należy, że w sekwencji «czasu, przestrzeni i architektury» nacisk przesuwają się w kierunku ostatniego słowa - w kategoriach tajemnicy sztuki”. Wyzwolona przestrzeń Areny fascynuje do dzisiaj tajemnicą platońskiej idei.

Architektura Nowickiego wyprzedzała epokę. Ten pogląd wyznawał nie tylko cytowany wielokrotnie przenikliwy krytyk Lewis Mumford, ale i nowatorski konstruktor Frei Otto. Nazywał on No-

wickiego „architektem dla architektów”, wskazując na wymiar idei i wizje wytyczające drogę innym uprawiającym architekturę. Polski architekt pisał:

„Człowiek i jego sposób życia stają się głównym źródłem inspiracji dla współczesnego architekta (...) Jeden z aspektów to ciągła zmiana życia i różnice istniejące nie tylko między generacjami, ale i między ludźmi różnych dekad. Obecnie te przemiany zachodzą gwałtownie i są jaskrawo widoczne, wymagając ciągłych zmian form architektonicznych”.

Arena w Raleigh jest znakiem takiej właśnie nowej, wizjoner-skiej formy.

Dążenie do zaspokojenia nie tylko fizycznych, ale i wyrafinowanych psychicznych potrzeb człowieka, wykładane przez Nowickiego w jego esejach, jest absolutnym *novum* w epoce „funkcjonalnej dokładności” - stosując terminologię architekta - czyli w epoce modernizmu. Co więcej, Nowicki świadomie nawiązuje do założeń historycznych, nie kopiując ich jednak anachronicznie, jak chcieli postmoderniści, lecz starając się nadać im skalę właściwą współczesności-jak w wizyjnym, niezrealizowanym projekcie architektoniczno-urbanistycznym odbudowy śródmieścia Warszawy z 1945 roku.

Ta tendencja widoczna jest także w projekcie Chandigarh. Odejście od ścisłej segregacji funkcji i strefowania, zwrot w stronę zintegrowanej kompozycji całości miasta („...całkowita ciągłość jednej kompozycji zamiast podziału jej na niezwiązane części”), organiczny plan Chandigarh, różnorodna hierarchia przestrzeni - od dramatycznej skali reprezentacji władzy, przez przestrzenie tzw. superbloków, po półprywatną zabudowę są pierwszym wyrazem powszechnej później, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, idei urbanistyki. Nastąpił radykalny odwrót od dyktatu zwulgaryzowanego *City of Tomorrow*. Porównanie organicznej koncepcji Chandigarh i bezlitośnie maszynowego aeroplanu - Brasillii Costy i Niemeyera-wyказuje jasno, że droga antycypowana przez Nowickiego została zaakceptowana przez urbanistykę po modernizmie.

Humanizm nie musi oznaczać jedynie architektury o niewielkiej skali, „ładnym” detalu i czytelnym dla każdego, najczęściej inspiro-

wanym historycznie, założeniu urbanistycznym pełnym zieleni. Humanizm w architekturze znaczył dla Nowickiego przede wszystkim „dwa oblicza... te dwa czynniki - zmieniający się i niezmienny, jeden związany z życiem, drugi z abstrakcją, jeden oparty o dynamikę, która w każdej epoce ma inną formę, drugi o statykę w formie stałej, poprzez wszystkie czasy - tworzą wspólnie podstawę do myślenia o kompozycji i detalu w architekturze”.

Humanizm nie wyklucza wizji abstrakcji i dynamiki, ale przez nierozzerwalny związek ze stałymi aspektami człowieczeństwa nie istnieje asumpt do wizji totalitarnej, demiurga dekretującego z góry skolektywizowany humanizm socjalistyczny.

Na przestrzeni szesnastu lat, od purystycznego projektu domów szeregowych na konkurs BGK w Warszawie, przez wizję odbudowy śródmieścia stolicy, po koncepcje półpublicznych przestrzeni w Chandigarh, od utraconej II Rzeczypospolitej, przez hitlerowską okupację, do wolnej Ameryki, gdzie rozwinął w pełni swój talent, Nowicki przebył konsekwentną drogę twórczą. W ostatnim liście, pisanym z Indii na kilka dni przed śmiercią w katastrofie lotniczej nad deltą Nilu, architekt cytował transcendentną mądrość Wschodu, słowa Kriszny: „...nie powinniśmy czynić jak głupcy, przywiązani do rzeczy; ale jak czynią mędrcy, poszukiwać sposobu, by zaprowadzić ład w tym świecie”.

Przedwcześnie przerwana twórczość Polaka, pełna zarówno elementów nowatorstwa technicznego, jak i architektury organicznej, zaskakująco wczesnej i trafnej krytyki modernizmu, antycypowała drogę, na którą wkroczyła później architektura światowa. Wierząc zarazem w Norwidowskie „piękno nieproszone”, Nowicki wierzył w swą wizję: prometejską moc humanistycznej architektury'. Stąd też jego osoba i dzieło zdają się być najbardziej odpowiednie, by patronować nagrodzie przyznawanej za projekty jeszcze niezrealizowane bądź abstrakcyjne z założenia - lecz nowatorskie, oryginalne, inspirowane, pełne wizji...

Piotr Wróbel

Edukacyjne funkcje architektury współczesnej Kultura/architektura a natura

Wprowadzenie

Artykuł składa się z dwóch części: pierwsza zawiera prezentację projektu, nad którym autor ostatnio pracował, druga natomiast komentarz teoretyczny. Obie części ściśle się ze sobą wiążą; projekt jest ogólną ilustracją i pretekstem dla części teoretycznej, ta z kolei wyjaśnia sposób myślenia o projekcie.

Tekst jest refleksją na temat możliwości znalezienia formuły architektury, która byłaby szansą na pogodzenie konieczności ingerowania w krajobraz z możliwością kreowania nowych wartości. W proponowaniu takiego spojrzenia i nakłanianiu do namysłu na temat relacji pomiędzy budowanym światem architektury a naturalnym środowiskiem zawiera się - zdaniem autora - edukacyjna rola architektury współczesnej.

Prezentowany projekt zawiera koncepcję urbanistyczno-architektoniczną II Kampusu Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Ma on być zlokalizowany w Mydlnikach, w sąsiedztwie dawnego fortu - części niegdyśszej Twierdzy Kraków.

Obecnie znajdują się tam tereny zielone o walorach wybitnie rekreacyjnych, położone na wzgórzu, z widokami na panoramę Krakowa i pasmo Sikornika, chętnie odwiedzane przez turystów i spacerowiczów. Zachowały się tam ślady kulturowej działalności człowieka w postaci budowli inżynierskich i celowo ukształtowanych elementów krajobrazu. Już dawno straciły one jednak swoją wartość użytkową i nabrały cech niemal romantycznej ruiny, porastającą zdziczałą roślinnością.

Uroda miejsca, nieuchronność zbliżającej się przemiany oraz osobisty w niej udział autora to główne powody powstania niniejszego tekstu.

Architektura - sztuka kształtowania przestrzeni społecznej

Bodaj najbardziej popularna definicja architektury mówi, że jest to sztuka kształtowania przestrzeni. Po uzupełnieniu, że jest to sztuka, która za pomocą techniki kreuje przestrzeń społeczną, otrzymujemy definicję fenomenu, który bez wątpienia wpisuje się w nurt refleksji konferencji zatytułowanej „Państwo i społeczeństwo w XXI wieku”. Zważywszy wszechobecność architektury wynikającą z naturalnej ludzkiej potrzeby budowania oraz to, że towarzyszy ona człowiekowi od zawsze, będąc częścią jego kultury, kształtując indywidualną wrażliwość i zachowania zbiorowe, edukacyjna funkcja architektury jawi się również jako rzecz bezdyskusyjna.

Na tym jednak prawdy, oczywiste się kończą i pojawiają się pytania: kto, jak i ku czemu ma społeczeństwo edukować?

Od razu wypada wyjaśnić, że nie chodzi tutaj o kwestie smaku i gustu estetycznego, które to wartości są przedmiotem nieustającego sporu pomiędzy architektem a inwestorem. Swoją drogą problem ten nabiera nowych znaczeń, zwłaszcza w kontekście zmieniającej się tradycyjnej struktury kultury dzielonej ciągle jeszcze na ludową (w zaniku), masową (inaczej popularną, ostatnimi czasy niezwykle ekspansywną i w rozkwicie) oraz wysoką (elitarną, coraz bardziej poddaną ciśnieniu współczesnej komercjalizacji i przenikającą się z kulturą masową). W tradycyjnym systemie było jasne, że czerpać można z kultury ludowej, kulturę masową uszlachetniać, ale kierunek był jeden - aspirować należy do kultury wysokiej. Nastawiony na to był cały system edukacji i wychowania, a role jego uczestników ściśle określone.

W swoim czasie architektoniczny modernizm zawierał wielki ładunek szczególnie pojmowanego nauczania społecznego. Przekonanie o możliwości zbudowania nowego, lepszego świata jako racjonalnego systemu było tak silne, że architekci nie wzbraniali się przed występowaniem w roli mentorów. Mimo że temat to bardzo ciekaw}', nie jest on przedmiotem niniejszego artykułu.

Odrzucić należy także podejrzenie o protekcyjnizm - to nie architekt jest nauczycielem, a odbiorca architektury uczniem. Nauczyciel

cielką jest Architektura, pojmowana zarówno jako zwierciadło, jak i źródło ludzkiej samoświadomości. Społeczny kontekst, w jakim architektura powstaje, pozwala patrzeć nań jak na miejsce realizacji potrzeb, materializacji idei i wizji świata człowieka, ale także miejsce nieustannego eksperymentu, którego nie sposób uniknąć, projektując przyszłość. Wydaje się, że w tym stwierdzeniu zawiera się nierozstrzygalna sprzeczność, z którą architektura boryka się od zawsze, a która stanowi zarazem o jej wewnętrznej dynamice; z jednej bowiem strony architektura winna tworzyć dla człowieka otoczenie przyjazne, dające oparcie i poczucie zdomowienia, z drugiej jednakże nie może pozwolić sobie na konformizm i unikanie odpowiedzi na nowe wyzwania.

Można zatem uznać, że pole istnienia architektury określają zarówno powtórzenia sprawdzonych wzorów, jak i twórczy eksperyment, tak w płaszczyźnie poszukiwań formalnych, jak i stosowania innowacji technicznych. Z pierwszym sposobem działania wiąże się niebezpieczeństwo proponowania odbiorcy rozwiązań anachronicznych, nieprzystających do nowych potrzeb, w drugi natomiast wpisane jest ryzyko błędu, takie samo, gdy przystępujemy do budowy prototypu. Świadomość istnienia wspomnianych zagrożeń może być destrukcyjna dla woli działania, ale może też - przy odpowiednim stopniu refleksji - wzmocnić motywację.

Mając na uwadze powyższe zastrzeżenia, sformułujmy następującą hipotezę: architektura, poprzez swoje materialne kształty i towarzyszącą jej refleksję, może edukować społeczeństwo, to znaczy łagodnie perswadować i nakłaniać jej użytkowników do przyjęcia pewnej wizji kultury, a w jej ramach architektury skoncentrowanej wokół określonych wartości. Tymi centralnymi wartościami współczesności wydają się dzisiaj być dziedzictwo kulturowe i przyroda-natura.

Odbudowa związków z przeszłością

- autentyczny dialog z historią

Procesy modernizacyjne zawsze były bolesne i wywoływały opór. Wbrew oficjalnym ideologiom nie dla wszystkich przyszłość ozna-

cza fascynującą przygodę. Z reguły wiąże się ona z niejasnym poczuciem zagrożenia przez nieznane. Dojmujące wrażenie niepewności wynikającej ze zmian i poszukiwanie stabilizacji powinno być łagodzone przez potwierdzanie związków z przeszłością. Problem jednak w tym, że kształt przeszłości również, niestety, nie jest czymś stabilnym. Tradycja wymaga ciągłej reinterpretacji i twórczej koncentracji, a architektura jest wdzięcznym polem do prowadzenia takiej właśnie intelektualnej gry.

Istnieje pogląd, że całe obszary dzisiejszej kultury cechuje zapomnianie historii, szczególnie atrofia historycznej świadomości. W to puste miejsce pojawia się specyficzna, podporządkowana przemysłowi turystycznemu geografia zabytków, zredukowanych do znaków towarowych miejsc lub regionów. Być może jest to reakcja na zinstytucjonalizowane formy kreowania dziedzictwa kulturowego, zaprogramowane przez instytucje państwowe, z którymi mieliśmy do czynienia w nieodległej przeszłości. Ta z kolei była spadkobierczynią kultu pamiątek w służbie idei narodowych. Należy przypomnieć, że sam kult historycznych zabytków, który można uznać za nowoczesną, zeświecczoną formę kultu relikwii, jest stosunkowo młodym zjawiskiem, bo pojawił się w wieku XVIII w wyniku wielkiej kulturowej transformacji związanej z upadkiem starego porządku w Europie¹. W każdym razie pamięć przeszłości i bliskie, intymne współzycie ludzi z przeszłością miejsca, w którym mieszkają, jest niezbędnym elementem równowagi. Znajomość i akceptacja przeszłości na pewno ułatwia komunikowanie się z teraźniejszością.

Jedną z najnowszych koncepcji poszukujących nowego modelu integracji dziedzictwa kulturowego, koncepcją zrównującą starą architekturę, budowlę inżynierskie, ukształtowanie krajobrazu i wszystkie materialne ślady działalności człowieka pozostawione na ziemi, jest idea parku kulturowego. Już w samej nazwie można od-

¹ Szerzej na ten temat: A. Miłobędzki, *Zabytki - polityka - kultura*, „Arche” nr 9.

czytać obiecujące dążenie do syntezy tego, co kulturowe z tym, co naturalne².

Projekt nowej architektury
-w kierunku krajobrazu kulturowego³

Stojąc nad wielką dziurą w ziemi przygotowaną po to, aby przyjąć tony stali i tysiące metrów sześciennych betonu, wykopaną w miejscu, które jeszcze niedawno było skwerem lub łąką, nietrudno o chwilę zwątpienia i przywołanie myśli o „zranionej naturze” i „grzesznej kulturze”.

Opozycja ta ma wymiar etyczny i nieodparcie pesymistyczny. Jest na pozór archaiczna, ale nie została jak dotąd ani przezwyciężona, ani wyparta ze zbiorowej świadomości. Ciągłe poszukujemy uzasadnienia dla postępującej urbanizacji i rozwoju techniki. Teza, że stanowią one naturalne przedłużenie procesu ewolucji i w związku z tym są czymś w istocie „naturalnym”, nie dla wszystkich jest wystarczającym usprawiedliwieniem dla przekształcania środowiska. Instynktownie i wbrew racjonalnym wyjaśnieniom odczuwamy niepewność z powodu działań sprzecznych z jakimś wyższym porządkiem i obawę, że w ostatecznym rozrachunku spotka nas za to kara. Kultura pełna jest niepokojących obrazów raj utraconego, lokowanego z reguły w przeszłości, gdzie miała jakoby panować jedność świata kultury z naturą.

² Gernot Bohme, profesor filozofii na Uniwersytecie Technicznym w Darmstadt, w rozdziale *Relacja człowiek-przyroda na przykładzie miasta* poddaje analizie genezę i obecny sens parku i willi, elementów miasta współczesnego, pokazujących złożoną naturę relacji budowniczych miast wobec natury, w: G. Bohme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2002.

³ W tekście wykorzystano fragmenty wystąpienia autora *Dobre życie w dobrej architekturze* na konferencji *Architektura współczesna wobec natury*, opublikowanego w wydawnictwie pod tym samym tytułem. W A Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2002.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że kształt myślowej figury aktualnej do dzisiaj nadal problemowi Rousseau. Podstawą jego koncepcji jest model wyobcowania opisujący rozdzwitek między kulturą a naturą. Jest to w istocie zsekularyzowana biblijna opowieść o grzechu pierworodnym. Grzech - samowyobcowanie jest według Rousseau pierwszym osiągnięciem kulturalnym człowieka. Wtrąca go ono natychmiast w spór między naturą i kulturą, niedający się inaczej przezwyciężyć jak przez „parcie naprzód ku pełni kultury”, a nie przez „powrót do natury” (hasło przypisywane Rousseau, które ponoć nigdzie u niego nie występuje).

W praktyce postawa ta oznaczała zaledwie niechęć do wielkomiejskości i pochwałę prowincjonalizmu. Miarą wartości miało być tu to, co nie zostało wypaczone przez kulturę. Ale nie można tak po prostu pozbyć się kultury, nie ma „powrotu do natury”, a jedynym wyjściem jest doprowadzenie do jej pełni⁴.

Poważnie potraktowany problem relacji pomiędzy naturą a kulturą w architekturze nie daje się zredukować do tzw. architektury⁷ organicznej. Imitowanie kształtów a nawet procesów charakteryzujących świat przyrody można zaakceptować co najwyżej jako formę pewnej retoryki. Mimo to szeroki nurt poszukiwań podbudowany pogłębioną refleksją ekologiczną, noszący uogólnione miano *Green Architecture*, wydaje się niezwykle obiecujący. Niektórzy teoretycy wiążą z nim większe nadzieje, łącznie z wykrystalizowaniem nowego idiomu współczesnej kultury.

Poszukując teoretycznego wsparcia dla architektury na innych polach, zwracamy się ku estetyce. Odnajdujemy tam teorie estetyczne filozofów Teodora Adorno czy Gernota Bohme.

Zdaniem Gernota Bohme, Adorno zrehabilitował pojęcie piękna przyrody i uwolnił estetykę od jej krępującego zawężenia do teorii samego dzieła sztuki. W ten sposób umożliwił! pojmowanie estetyki jako sposobu doświadczenia rzeczywistości w całym zakresie.

⁴ *Kultura jako wyobcowanie, w: Filozofia. Podstawowe pytania*, E. Martens i H. Schnaldbach (red.), przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 560.

Sam Bohme idzie dalej i próbuje stworzyć integralną ekologiczną estetykę przyrody.

Nie należy jednak tego rozumieć - jak sam wyznaje - ani jako zależnego od smaku osądu piękna przyrody lub jako moralnej oceny naturalności (...), lecz jako zmysłowe doświadczenie cielesne będące udziałem człowieka, który znajduje się, mieszka, pracuje i porusza się w jakimś określonym fragmencie przyrody. Przez przyrodę nie rozumiem przy tym przeciwieństwa kultury czy techniki, lecz „społecznie ukonstytuowana przyrodę”, na którą wskazywałem jako na temat rozszerzonej ekologii⁵.

Pytanie, „jak budować” bliskie jest pytaniu „jak żyć”. W ten sposób prosta, wydawałoby się praktyczna kwestia nabiera od razu głęboko egzystencjalnego sensu. Zawodowa pragmatyka architekta zawarta w jasnej dyrektywie „róbmy swoje”, a jakaś teoria się znajduje, nie jest wystarczająca. Wygląda na to, że chcąc tego czy nie, zostaliśmy wyposażeni w rodzaj ekologicznego sumienia, którego nie sposób już zagłuszyć. Stawia ono wiele pytań, w tym również istotne pytanie o relację pomiędzy architekturą i naturą.

Według historyków idei nasz stosunek do przyrody - czy też do tego, co przyrodą już nie jest - stanowi jeden z głównych instytucjonalnych wymiarów nowoczesności⁶. Problem jest ważny i zyskuje na znaczeniu, z jeszcze niedawno peryferyjnego przesuwając się obecnie ku centrum zainteresowania.

Historycy idei już dość dawno temu doliczyli się ponad sześćdziesięciu różnych znaczeń odnoszących się do pojęcia natury. Ale to jeszcze nie powód, aby dawać za wygraną i porzucić poszukiwanie dzisiejszej spójnej idei natury. *Oksfordzki Słownik filozoficzny* definiuje naturę jako „niezwykle wieloznaczny termin, którego sens zmienia się wraz z naszą naukową koncepcją świata; często najlepiej jest przyjąć, że konotuje on kontrast z czymś, czego nie uważamy za

⁵ G. Bohme, *op. cit.*, s. 8.

⁶ A. Giddens, *Poza lewicą i prawicą. Przyszłość polityki radykalnej*, s. 222 i nast., przeł. J. Serwański, Poznań 2001.

część natury”⁷, na przykład z tym, co wytworzone i sztuczne, z produktami ludzkiej działalności lub powiązaniem z tymi produktami światem konwencji i sztuczności.

Z punktu widzenia architekta, „z natury” przyczyniającego się do powstawania tworów sztucznych, taka definicja jest nie do przyjęcia, wszak żyjemy dziś w przyrodzie uspołecznionej, wyzutej z natury. Wiedeń czy Kraków nie są mniej naturalne niż park etnograficzny w Zubrzycy Górnej albo łąka na wzgórzu w krakowskich Mydlnikach. Możemy zatem w sposób uprawniony mówić jedynie o krajobrazach lub sceneriach ekologicznych, w różnym stopniuznaczonych kulturą.

Paradoksalnie, wielkie zainteresowanie naturą zbiegło się z jej zmierzchem. Natura w sensie wszechogarniającej i panującej przyrody nie stanowiła dla poprzednich pokoleń problemu - była czymś oczywistym i chciałoby się powiedzieć - naturalnym. Dopiero gdy niespodziewanie znalazła się w defensywie, stała się przedmiotem refleksji - pełnej obaw, poczucia winy i rozterek.

„Natura nie jest przyrodą, ale raczej pojęciem, normą, pamięcią, utopią, kontrobrazem [podkreślenie P.W.]. Dziś bardziej niż kiedykolwiek, teraz, gdy już nie istnieje, natura jest ponownie odkrywana, hołubiona. «Natura» jest swego rodzaju kotwicą, za pomocą której statek cywilizacji żeglujący po otwartych morzach przywołuje, pielęgnuje swe przeciwieństwo: suchy ląd, port, zbliżającą się rafę”⁸.

Barbarzyńca (budujący) w ogrodzie (natury)

Stosując kryteria ortodoksyjnej ekologii, architekt zawsze był, jest i chyba jeszcze długo będzie barbarzyńcą budującym w ogrodzie natury. Biorąc aktywny udział w przekształcaniu zastanego środowiska, znalazł się po złej stronie już dość dawno, bodaj na początku

⁷ S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, wyd. 1, Warszawa 1997.

⁸ U. Beck, *Ecological Politics in an Age of Risk*, s. 65, cyt. za: A. Giddens, *op. cit.*

budowania cywilizacji. Nie stało się to z pewnością dopiero w momencie ogłoszenia bankructwa modernistycznego planu ani też za sprawą raportów Kiubu Rzymskiego. Krytyka współczesności istniała zawsze i zawsze nakazywała cofać się o krok, w poszukiwaniu lepszego, owego minionego świata przed zepsuciem.

Architektura jest częścią cywilizacji - kontestując ją, wypada pamiętać, że przynależy do nieuchronnego procesu poszerzania kontroli nad środowiskiem i postępu ekonomicznego. Mimo całej swej ułomności są to środki łagodzenia podstawowych, egzystencjalnych dylematów życiowych, a nie elementy fatalnego systemu opresji. Oby nie tylko architektura przeszłości, a zwłaszcza ruina jako budowla pokonana, uległa wobec natury i ostatecznie z nią pogodzona była jedyną, którą bez oporów akceptujemy. Zauroczenie obrazami budowl i obracającymi się w proch i powoli pochłanianymi przez ziemię, zdominowanymi przez rośliny i zwierzęta świadczyć może, niezależnie od interpretacji, albo o jakimś autodestrukcyjnym nurcie ciągle obecnym w naszej kulturze, albo - w co lepiej wierzyć - o istnieniu ekologicznego sumienia.

Od czasu do czasu warto także być może uświadomić sobie biologiczny determinizm wpływający na kształt architektury'. Należy do niego zarówno trzecia pozycja naszej planety w Układzie Słonecznym, klimat, jak i układ oddechowy, krwionośny etc., wymiary i ciężar ludzkiego ciała, pionowa postawa. Zakres ludzkiego widzenia i słuchu dany nam przez naturę (albo bardziej oschle - ukształtowany w trakcie procesu ewolucji) określa sztuki piękne. Jak na przykład wyglądałyby budowle, gdybyśmy poruszali się na czterech kończynach? Albo gdybyśmy mieli długie kosmate ogony? Oznaczałoby to inne kanony piękna, inne stroje i budowle, inną ergonomię i technikę.

Podsumowanie

W nowoczesnych społeczeństwach pojęcie dziedzictwa kulturowego nabiera nowych znaczeń, zdecydowanie poszerzając swój zakres. W miejsce izolowanego dotąd tzw. zabytku pojawia się cały obszar kultury materialnej wraz z budowlami użytkowymi wzniesio-

nymi zupełnie niedawno. Stapiają się one z kolei w jedno z dobrem, któremu skłonni jesteśmy coraz częściej nadawać wartość nadrzędną - z naturą. Mając świadomość, że jej proste zdefiniowanie nie jest możliwe, gdyż prawie wszystkie sposoby życia to systemy ekospołeczne i wyplątanie tego, co naturalne z tego, co społeczne jest niemożliwe, natura oznacza dzisiaj nie tyle idyllę dzikiej przyrody, co krajobraz kulturowy i struktury przestrzenne powstałe we współpracy z siłami natury.

Współczesna architektura wspierana osiągnięciami techniki czerpie z tych idei nowe energie. Dzięki swemu uniwersalnemu przekazowi, zrozumiałemu nawet bez werbalizacji, może przyczyniać się do odczuwania estetycznej satysfakcji z umiejętności odczytywania nowego języka, nigdy niekończącego się kulturowego dyskursu. I na tym właśnie, na zaproszeniu do dialogu z wykształconym i wrażliwym odbiorcą, a nie na pouczeniu i wygłaszaniu *ex catedra* prawd, na nakłanianiu do refleksji nad kondycją kultury, do poszukiwania przymierza kultury z przyrodą, winna polegać edukacyjna funkcja współczesnej architektury.

Bibliografia

1. Beck U., *Ecological Politics in an Age of Risk*, w: *Poza lewicą i prawicą. Przyszłość polityki radykalnej*, przeł. J. Serwański, Poznań 2001.
2. Blackburn SI, *Óksfordzki słownik filozoficzny*, wyd. 1, Warszawa 1997.
3. Bohme G., *Relacja człowiek-przyroda na przykładzie miasta*, w: idem, *Filozofia i estetyka przyrody H' dobre kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2002.
4. Giddens A., *Poza lewicą i prawicą. Przyszłość polityki radykalnej*, przeł. J. Serwański, Poznań 2001.
5. *Kultura jako wyobcowanie*, w: *Filozofia. Podstawowe pytania*, E. Martens i H. Schnaldbach (red.), przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995.
6. Miłobędzki A., *Zabytki - polityka - kultura*, „Arche” nr 9.
7. Wróbel P., *Dobre życie w dobrej architekturze*, w: *Architektura współczesna wobec natury*, Gdańsk 2002.

Summary

In modern societies the concept of cultural heritage acquires new, wider sense. In the place of isolated so-called historical building a whole area of material culture appears, with fairly modern utilitarian buildings. They melt into one with the good we are beginning to value higher - the nature. Presently, almost all ways of life are ecosocial systems and separation of what is natural from what is social is impossible. Today, the nature means not the idyll of wilderness, but cultural landscape and structures raised in cooperation with the forces of nature. Contemporary architecture supported by technological advancements draws new energy from these ideas. Due to its universal message it can contribute to the feeling of aesthetical satisfaction derived from understanding the new language of cultural discourse. It is precisely the invitation to a dialogue with the sophisticated and sensitive recipient, as well as urging to reflect on the state of culture and to search for alliance between culture and nature that should be the educational function of contemporary architecture.



Noty o autorach

Mgr Kazimierz Bednarz

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Krakowska Szkoła Wyższa
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków, Polska.

Mgr inż. arch. Krzysztof Bień

Kraków, Polska.

Prof. PK, dr hab. Andrzej Bojęś

Politechnika Krakowska, Krakowska Szkoła Wyższa
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków, Polska.

Prof, dr hab. Stanisław Hryń

Akademia Sztuk Pięknych, Krakowska Szkoła Wyższa
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków, Polska.

Prof. KSW dr inż. Krzysztof Ingarden

Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków, Polska.

Maciej Kowalik

Student Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków, Polska.

Dr inż. arch. Barbara Stec

Akademia Sztuk Pięknych, Kraków, Polska.

Dr arch. Marta A. Urbańska

Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków, Polska.

Dr arch. Piotr Wróbel

Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków, Polska.